

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*KAOSMOSE*, CRÉATION EN DIRECT SUIVIE D'UNE RÉFLEXION SUR LA  
REPRÉSENTATION DE LA STRUCTURE DRAMATIQUE INHÉRENTE ET  
SUR LES RÉSISTANCES DU CRÉATEUR DURANT LA DÉMARCHE DE  
CRÉATION

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
STÉPHANIE VALOIS

JUILLET 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier chaleureusement :

Martine Beaulne, directrice de recherche de l'Université du Québec à Montréal, pour son ouverture face au projet, sa présence chaleureuse, son soutien lors des moments cruciaux, son regard lucide et ses conseils bienveillants, sur mesure.

Michel Chapdelaine, concepteur, pour sa passion contagieuse et sa capacité à proposer des options de jeu intimement liées aux difficultés rencontrées.

Yvonne Laflamme, diplômée de la maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal et oeil extérieur dans ce projet, pour sa constance durant le processus créateur, son honnêteté, son enthousiasme, sa rigueur et son engagement. Sa curiosité assoiffée nous inspire au quotidien.

Sans votre appui, nous croyons qu'il n'aurait pas été possible de mener notre recherche si avant. Merci d'avoir cru en ce projet fou, de m'avoir poussée, brassée, réconfortée, ramassée, comprise. Nous savons à quel point le suivi d'une créatrice en apprentissage dans une démarche aussi risquée requiert la patience des collaborateurs impliqués.

Enfin, merci du fond du cœur à Pol Pelletier et Marie Chouinard, créatrices québécoises, d'avoir généreusement accepté mes interviews.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA CRÉATION EN DIRECT .....	4
1.1 La démarche .....	4
1.1.1 Définition.....	4
1.1.2 Principes .....	7
1.1.3 Origines.....	11
1.1.4 But.....	13
1.2 La structure dramatique inhérente (SDI) : une instance naturelle.....	14
1.2.1 Définitions .....	14
1.2.2 Fonctionnement .....	17
1.2.3 Conditions d'émergence.....	21
1.2.4 La vie courante et la création.....	22
1.2.5 Rapprochement avec le rêve.....	25
1.3 Rapprochement avec d'autres démarches artistiques .....	29
1.3.1 Rapprochement avec la démarche de Brook.....	29
1.3.2 Rapprochement avec la démarche d'Artaud .....	30
1.3.3 Rapprochement avec des arts d'improvisation non-théâtraux.....	32
CHAPITRE II	
APPLICATION PRATIQUE .....	40
2.1 Le créateur.....	40
2.1.1 Travail en ouverture, concentration sur le centre de gravité corporel .....	40
2.1.2 La tâche scénique.....	42
2.1.3 Le jeu .....	43
2.1.4 La relation créateur/matière créatrice .....	45

2.2. Analyse des résistances .....	48
2.2.1 Définition de la résistance .....	48
2.2.2 Les manifestations des résistances.....	49
2.2.3 Les causes et les incidences des résistances .....	56
2.2.4 Les résistances comme censure .....	60
2.2.5 Les résistances comme élément de création .....	64
CONCLUSION.....	66
ANNEXE (DVD D'ACCOMPAGNEMENT) .....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	70

## RÉSUMÉ

Actuellement, aucune recherche théâtrale approfondie ne traite précisément de la structure dramatique inhérente, prémisses de base de la création en direct. Malgré la rareté d'une documentation pertinente, notre but consistait à obtenir des résultats scéniques probants pour le praticien soliste en présence d'un public par la transmutation de sa structure dramatique inhérente en œuvre d'art théâtrale.

Pour ce faire, il nous a fallu clarifier les fondements de la création en direct, aborder les notions de jeu et de création, puis préciser la tâche du créateur. Inspirés par les témoignages de créateurs, d'experts en improvisation et de spécialistes en théâtre, nous avons cherché à favoriser l'abandon complet du créateur à sa structure dramatique inhérente en nous intéressant aux résistances pouvant entraver sa pleine représentation.

Dans le premier chapitre nous abordons la théorie de la création en direct et de la structure dramatique inhérente en se basant sur les propos de Michel Chapdelaine, de Paul Diel et de Gaston Bachelard. Concernant la création, nous nous référons à Marie Chouinard, René Passeron, Christian Harrel-Courtès, Anton Ehrenzweig et Hans-Georg Gadamer. En rapprochant le rêve nocturne de notre démarche, nous nous appuyons sur les théories de Freud, Jung et des psychanalystes Lacan, Laplanche et Pontalis. Aussi, nous nous intéressons aux démarches de Brook et d'Artaud comme à différents arts d'improvisation non-théâtraux libérés des cadres usuels et contraignants tels que l'improvisation musicale (Patrick Scheyder), le free jazz (John Litweiler, Yves Sportis), la calligraphie chinoise traditionnelle (Fabienne Verdier), la démarche de Picasso (Gyula Halász), le surréalisme (André Breton) et la danse-improvisation (Juleen Hamilton) dont les principes s'apparentent à notre démarche d'improvisation libre.

Le deuxième chapitre permet de cerner la tâche ludique du créateur en se référant notamment à Chapdelaine, Gadamer et Bachelard. Les psychanalystes Freud, Chemama et Le Guen éclairent notre compréhension des résistances pour faciliter l'identification de leurs causes et manifestations.

La recherche nous incite à conclure que les résistances sont toujours présentes dans la création. Exploitées au plan théâtral elles deviennent sources de création. Toutefois, l'attention accordée ici aux résistances aurait thématiquement orienté les créations publiques gênant, à certains moments, la libre représentation de la structure dramatique inhérente. Enfin, si la création en direct présente une structure naturellement fragmentée, l'abandon de la créatrice à sa structure dramatique

inhérente ne semble pas actuellement suffire à produire la cohérence dramatique souhaitée et requerrait un travail plus spécifique de cet aspect.

**Mots clés** : Structure dramatique inhérente, création, improvisation, résistance, instant présent.

## INTRODUCTION

Dans le cadre de ce mémoire portant sur la représentation de la structure dramatique inhérente<sup>1</sup> et sur les résistances du créateur lors de la création en direct, nous avons tenté de cerner la singularité de cette démarche. De même, nous avons souhaité identifier et expérimenter un état de création permettant au praticien soliste d'obtenir des résultats scéniques probants en présence d'un public, voire de promouvoir sa SDI au rang d'œuvre d'art.

En s'appuyant sur la théorie comme sur l'observation de ce processus créateur particulier, ce mémoire vise l'acquisition de connaissances utiles au créateur pouvant lui permettre d'atteindre la transmutation de sa structure. Nous n'avons donc pas voulu nous immiscer dans l'analyse psychanalytique des créations effectuées bien que de telles analyses soient dignes d'intérêt quant à la polysémie du langage expressif déployé. Même si le matériel surgi spontanément lors des créations aborde les thèmes chers au domaine de l'inconscient, notre démarche se dissocie de la voie thérapeutique tout en s'intéressant au travail de l'inconscient en création. Par ailleurs, les lecteurs pourront apprécier, du moins au point de vue idéologique, la distinction entre cette démarche de création et l'improvisation conventionnelle telle que pratiquée, entre autres, à la LNI.

---

<sup>1</sup> Dans le but d'alléger le texte de ce mémoire, nous emploierons les abréviations suivantes : CED désigne la création en direct alors que SDI fait référence à la structure dramatique inhérente.



À certains moments, il est possible que nos expérimentations aient pu occasionner une confusion de rôle entre la tâche de l'étudiante et celle de la créatrice car elles concernent la complexité du fonctionnement psychique humain et les résistances inconscientes du sujet. Nous avons toutefois tenté de préserver l'objectivité de la recherche en nous distanciant de l'objet d'étude afin de relever les points saillants et de tirer des conclusions.

La problématique abordée concerne la baisse de qualité significative constatée entre les créations libres réalisées en atelier et les présentations publiques. Pourquoi ce phénomène se produit-il? Cette apparente difficulté de fonctionnement de la SDI éprouvée lors des séances publiques expose la fragilité du processus créateur. Cela nous incite à croire que jusqu'ici, la créatrice ne saisissait pas totalement sa tâche scénique et les notions de base de la démarche. La difficulté à maintenir sa concentration lui faisait parfois perdre ses appuis dans l'espace de jeu et l'incitait à verser dans d'autres formes existantes. Nous avons donc cru profitable de nous attaquer au phénomène des résistances qui amoindrissent la qualité de représentation de la SDI.

C'est pourquoi nous nous sommes fixés les objectifs suivants : parvenir à une compréhension claire de la tâche du créateur, arriver à une expression conforme aux critères de la démarche en regard de sa spécificité basée sur la SDI, trouver des moyens d'utiliser les résistances dans le jeu, améliorer la qualité des présentations publiques, accroître la concentration du créateur et viser une authenticité plus grande lors des présentations publiques.

Bien qu'il n'existe que peu de sources disponibles et pertinentes sur notre sujet, la recherche théorique s'est effectuée sur deux axes principaux : le premier analyse la structure dramatique inhérente et aborde des thèmes connexes alors que le

second s'intéresse au créateur et à ses résistances. La recherche théorique a su éclairer l'expérimentation pratique où des hypothèses de travail ont été testées selon notre intuition artistique. Les résultats de ces expérimentations ont été consignés. Nous avons, entre autres, établi un calendrier des expérimentations pratiques permettant une intégration progressive des exigences par niveau de difficulté et favorisant une acclimatation graduelle au public. Ainsi, nous avons eu l'occasion d'observer (directement et à l'aide de la vidéo) les comportements de la créatrice et la qualité artistique de sa structure dramatique inhérente dans différentes conditions de répétitions et de représentations.

Quant à la démarche adoptée, nous avons conçu un entraînement à partir de divers exercices existants ou inventés sur mesure afin d'identifier les difficultés techniques et les résistances présentes. Il nous a donc fallu suivre rigoureusement chacune des problématiques vécues par la créatrice en entraînement de façon à cerner les causes et circonstances des difficultés de création. Ceci nous a permis d'expérimenter un état de création qui permet à la créatrice d'accepter les images produites spontanément.

Le premier chapitre de ce document présente au plan théorique les bases de la démarche de création, définit la SDI et aborde la notion de création. L'auteure traite de démarches d'improvisation artistiques inspirantes présentant une parenté avec notre démarche. Le deuxième chapitre visite la CED dans son application pratique : il démystifie la véritable tâche du créateur scénique en précisant les aspects de la concentration et du jeu en relation avec la matière créatrice puis se penche sur le phénomène des résistances de la créatrice.

## CHAPITRE I

### LA CRÉATION EN DIRECT

Dans ce chapitre, nous tenterons d'établir les bases théoriques de la démarche en présentant ses principes en regard de sa spécificité basée sur la structure dramatique inhérente. Nous y définissons la notion de création et nous nous attarderons aussi à diverses démarches artistiques inspirantes.

#### 1.1 La démarche

##### 1.1.1 Définition

La documentation écrite sur la CED demeure très limitée étant donnée la nouveauté relative<sup>2</sup> de cette démarche artistique dans le paysage de l'improvisation théâtrale. Deux sources principales sont susceptibles d'appuyer notre présente réflexion : l'article théorique du concepteur Michel Chapdelaine<sup>3</sup> reste un incontournable pour qui tente de saisir le concept dans son essence, à partir de ses principes fondamentaux alors que le site Web nous fournit ces définitions de base :

---

<sup>2</sup> La première manifestation publique a eu lieu à Montréal en 2002 grâce au créateur Joël Savoie.

<sup>3</sup> Un seul article théorique traite précisément du fondement de la CED et de ses principes. (Chapdelaine, 2005, sect. Commentaires : Jeu no. 111)

La création en direct consiste à créer instantanément une œuvre dramatique devant le public. Contrairement à l'improvisation conventionnelle, l'acteur aborde l'espace de jeu sans thème de départ et sans idée préconçue de l'œuvre à créer. L'acteur n'est plus soumis à la structure dramatique du personnage mais à la structure dramatique inhérente.

L'acteur, devenu acteur-créateur, travaille dans l'instant présent sans autocensurer les éléments de création qui surgissent en confiant à la structure dramatique inhérente le soin d'organiser l'œuvre dramatique.

L'acteur-créateur s'exécute sur un plateau vide, sans décor, sans accessoire, sans costume (en vêtement de travail sobre), sans maquillage, sans bande sonore et sans effet d'éclairage. Seul un éclairage uniforme permet de suivre l'acteur.

La durée d'une création en direct relève de la structure dramatique inhérente et peut varier entre 1h30 et 2h30 selon l'acteur-créateur. (Chapdelaine, 2005, sect. C'est quoi ?)

La démarche artistique propose donc une aventure théâtrale minimaliste qui vise à redonner à l'acteur son plein pouvoir créateur, le libérant de l'auteur et du metteur en scène et ramenant le théâtre à l'essentiel: un acteur<sup>4</sup>, un espace de jeu, un public. Ce théâtre originaire pourrait concilier le retour à un jeu primitif (axé sur le rituel, le sacré, le chamanisme) sans exclure la perspective de l'art contemporain. « La logique absente, le verbe devenu automatique ou pur effet sonore dans l'espace, la gestuelle non illustrative souvent à contrepoint du discours, contribuent au lâcher prise cérébral du spectateur en stimulant la réception du message sur une autre longueur d'onde. » (Chapdelaine, 2005, p. 183)

Pour certains, il est inconcevable qu'il puisse y avoir théâtre sans la présence minimale de deux protagonistes; le théâtre solo leur apparaît comme un non-sens. Mais cette démarche propose une avenue nouvelle : loin d'évacuer le drame, la SDI

---

<sup>4</sup> La création pourrait s'effectuer à plusieurs mais nos expérimentations ne nous ont pas encore permis de pousser la recherche dans cette avenue. Selon le concepteur, il est impératif d'œuvrer d'abord en solo pour permettre à chaque créateur d'affirmer son unicité. L'éventualité d'une recherche de groupe pourrait s'apparenter à la démarche musicale de free-jazz où chaque créateur prioriserait d'abord l'écoute de soi avant de se préoccuper de l'ensemble.

nous le fait précisément découvrir à l'intérieur même de chaque humain. L'homme en soi est un monde de cataclysmes. Nous affirmons la complexité fabuleuse de l'être humain grâce à ce mode expressif hors normes, multiface et non-figuratif. La création favorisera, par exemple, la mise en représentation du tiraillement causé par des désirs contradictoires s'incarnant à l'intérieur même d'un personnage, laissant se manifester ouvertement et concrètement les voix ou entités qui s'affrontent. De plus :

Pour qu'il y ait jeu, il n'est sans doute pas indispensable qu'un autre joueur participe effectivement au jeu, mais il doit toujours y avoir un élément distinct du joueur avec quoi il puisse jouer, et qui riposte spontanément à l'initiative du joueur. (Gadamer, 1996, p. 123-124)

La création demeure un acte d'affirmation artistique très particulier qui dépasse les qualités recherchées chez l'interprète. Notre démarche basée sur le fonctionnement de l'inconscient vise la création d'un objet théâtral dans l'instant présent. L'écriture scénique qui catalyse l'expérience existentielle du créateur devrait permettre d'accéder à une vérité sur la condition humaine et s'adresser au public en ce sens. La démarche peut se rapprocher de cette définition que René Passeron nous donne au sujet de la création :

J'appelle donc création une conduite productive qui se distingue par trois caractères spécifiques : c'est la production d'un objet singulier, voire d'un prototype ; la production d'un objet ayant le statut d'une pseudo-personne ; une production qui compromet son auteur. Ce n'est pas par sa nouveauté qu'une œuvre est unique, devient une personne et compromet son auteur mais par son aura, sa présence irremplaçable et ouverte aux interprétations de chaque époque. (1989, p. 161)

Afin de concrétiser l'idée vague que l'on peut parfois se faire au sujet de la création, nous avons senti le besoin de rencontrer des créatrices québécoises. Dans une entrevue exclusive accordée le 13 août 2009, voici comment la créatrice québécoise Marie Chouinard décrit l'acte créateur :

Créer donc c'est construire une matière espace-temps... donner une forme à quelque chose, — que ce soit musical, que ce soit par n'importe lequel des sens, que ce soit un plat que tu prépares comme cuisinier — tu organises ensemble des éléments qui n'étaient pas ensemble. Tu les rassembles dans le but que ce soit offert à quelqu'un ou à des personnes. Tu espères en fait qu'une fois que ça soit offert, que ça crée une expérience chez l'autre, une expérience de rencontre avec ta vision ou avec quelque chose dont t'as eu toi-même l'intuition. Tu souhaites créer la rencontre avec l'autre par l'intermédiaire de cette chose-là que tu as construite pour lui.

Connaissant le parcours de l'insoumise Chouinard, elle nous inspire d'oser être. Tel quel et sans artifice. Le cheminement ne peut se faire qu'en dehors de toutes les conventions, normes et modes; il défie nos conditionnements. La création est un affranchissement. Cela suppose le risque et la liberté.

### 1.1.2 Principes

Voici les principes de la démarche de création, tels que présentés par le concepteur Chapdelaine dans son article théorique :

L'acteur se présente comme *acteur créateur*; l'espace, vide en apparence, devient *l'espace plein*; le temps dramatique est *l'instant présent*; la *scénographie absente* entraîne acteur et spectateurs dans le virtuel; le *verbe* remplace le texte; la concentration de l'acteur n'est plus un vague principe mais le développement d'un centre précis de l'instrument d'où jaillit [*sic*] souffle, verbe, gestuelle, personnages, action dramatique, le tout orchestré par une prodigieuse faculté : la *structure dramatique inhérente*.<sup>5</sup>

La CED repose uniquement sur la qualité de la relation directe du créateur avec l'espace plein, instant par instant, et ce sur les plans respiratoire, vocal, gestuel, corporel et émotionnel. [...] L'espace plein devient alors le matériau essentiel : un espace plein de matière créatrice qu'il peut modeler au gré de son imagination pour créer formes, textures, couleurs, sonorités, lieux, personnages, émotions et action dramatique. Tout est déjà dans l'espace, virtuellement; il suffit à l'acteur créateur de le rendre manifeste pour lui-même

---

<sup>5</sup> L'utilisation de l'italique provient du texte original.

et pour le spectateur. Cette matière créatrice virtuelle permet une projection concentrée de l'imaginaire du créateur.

Cet imaginaire mis dans l'espace plein est considéré comme un objet extérieur; tout est objet, même l'univers sonore, sons en forme de mot, sons en forme de phrase, etc..., lumière, couleurs, utilités matérielles de jeu (accessoires, costumes, décors), personnages, temps, etc. : une distanciation s'opère alors entre le créateur et l'objet de la création, entre le créateur qui crée et l'acteur qui joue : l'espace se remplit des nécessités du jeu alors qu'à l'intérieur de l'acteur se retrouve l'espace vide.

L'approche ne relève d'aucun système [...]. (Chapdelaine, 2005, p. 180-181)

Cet article nous éclaire si l'on tente de cerner la spécificité de la démarche artistique : « La CED se distingue de l'improvisation conventionnelle en ce sens qu'elle vise la création d'une œuvre dramatique devant le public, sans soumettre l'acteur créateur à une structure dramatique, à un thème ou à un personnage. » (Chapdelaine, 2005) Il convient ici de relever une clarification subtile mais essentielle pour assurer la compréhension du lecteur. L'idée du concepteur ayant été modifiée sans son consentement, la phrase originale devait être : « La CED se distingue de l'improvisation conventionnelle en ce sens qu'elle vise la création d'une œuvre dramatique devant le public sans soumettre l'acteur créateur à la structure dramatique d'un thème ou d'un personnage mais à la structure dramatique inhérente au créateur. » (Michel Chapdelaine, communication personnelle, 11 août 2009) Cela signifie que le créateur va, selon les besoins de sa structure, aborder différents thèmes sans le souci de les respecter ou de se restreindre à l'un de ceux-ci. De la même façon, il peut « entrer » et « sortir » des entités qui se présentent à lui, au besoin, car il se dégage des critères convenus tels que la vraisemblance et la cohérence qui restreignent sa liberté et la puissance créatrice de sa structure.

Il n'existe donc pas de technique de jeu spécifique à la CED autre que les principes mentionnés ici mais il convient de signaler que la démarche de création ne confine pas le praticien à un style de jeu en particulier : elle permet à celui-ci de

voyager du comique au tragique en passant par l'absurde, usant d'un jeu tantôt très distancié, tantôt très identifié. Brisant le code de la représentation théâtrale habituellement imposé dès le départ, le créateur invente son code propre au fur et à mesure du déroulement de sa création. Chaque créateur procède de façon unique; son expression se personnalise suivant ses intérêts et selon plusieurs tangentes possibles.

On peut ajouter que la création se pratique en état de conscience en excluant la possibilité d'atteindre ses fins par l'épuisement physique de l'acteur ou par l'usage de la drogue. Il n'est pas non plus question de possession ou de transe comme dans les pratiques vaudou bien que ces rituels demeurent très inspirants. L'état d'esprit du créateur qui joue est le même que celui de l'enfant qui incarne « la madame » ou son héros favori : il extériorise ouvertement son scénario ou son discours intérieur. Ainsi, le créateur est libre mais il se soumet à l'exigence de l'œuvre artistique à faire ou en train de se faire : la valeur suprême étant dictée par les critères de l'art.

Depuis plusieurs années, on assiste à une vague de spectacles créés avec une contrainte de temps ou incluant des parties improvisées. Certains groupes évoluent à partir d'un thème dévoilé vingt-quatre heures avant la représentation devant public. D'autres improvisent à l'intérieur d'un cadre ou à partir d'un canevas de base; ainsi, de soir en soir, le spectacle n'est jamais tout à fait le même. Parfois, les comédiens sont guidés par les auteurs qui réécrivent des parties de spectacle. Enfin, quelques-uns basent leur spectacle en direct à partir d'éléments de décors, de costumes, d'accessoires, d'éclairages, déterminés à l'avance comme le groupe *Cinqplass* en improvisation ou Nathalie Derome en performance.

Avec la CED, tout se crée instantanément sur la scène et sans intervention d'éléments extérieurs ou d'idée préconçue. Le travail préparatoire vise à renforcer l'état de disponibilité et d'ouverture de l'instrument essentiel à la manifestation de la



SDI à laquelle le créateur se soumet loin des lois de la logique, loin de la structure dramatique d'un thème ou d'un personnage.

Malgré la grande latitude que la démarche offre au praticien, il a tout de même fallu tester les limites de cet art de l'improvisation et identifier les pivots pouvant faire basculer le créateur dans les autres formes existantes. Par exemple, se confiner à un thème qui survient en cours d'improvisation éloigne le praticien de sa SDI. Dans la section 1.2, nous verrons le fonctionnement particulier de cette structure qui se déploie selon son plein potentiel dans les rêves nocturnes. Ce fonctionnement particulier amène un tout autre type de manifestation scénique que l'improvisation conventionnelle où il faut se conformer au thème souvent selon le critère de cohérence et la durée limitée. Dans notre démarche, on entre de plain-pied dans l'inconscient avec son contenu (conflits, désirs, fantasmes, complexes, souvenirs) qui se livre selon ses procédés naturels, sans que la création ne soit explicative ni linéaire.

Voici quelques différences soulevées par le concepteur entre la CED et les autres formes existantes :

Elle [la CED] se distingue également de la performance en ne s'appuyant pas sur des moments choisis lors de répétitions et qui s'accompagnent souvent d'éléments scénographiques déterminés. Quant au terme *one-man show*, il est inapproprié puisque la CED peut être exécutée à plusieurs acteurs; [...]. Finalement, la CED n'est pas soumise à une thématique humoristique et au jeu implacable du temps (le *timing*) comme pour le *stand-up* comique.<sup>6</sup> (Chapdelaine, 2005, p. 182)

Si l'on revient à la performance, et ce sans entrer dans les polémiques pouvant rendre très ardue la classification de ces démarches contemporaines et interdisciplinaires, disons que pour le public, notre démarche a quelque chose qui tient de l'événement et du happening avec ses côtés éphémères, en direct et *in situ*, réservant une part

---

<sup>6</sup> L'utilisation de l'italique provient du texte original.

d'inattendu. Selon des commentaires fréquents, le public appelle spontanément la prestation du créateur une « performance » puisqu'il pressent le risque dans lequel le créateur s'engage et semble s'étonner de sa hardiesse.

Personnellement, nous n'avons jamais expérimenté la performance en tant que telle et, dans la plupart des cas, nous nous éloignons de certaines idéologies pouvant s'y rattacher (danger, expérience sur le corps, exhibitionnisme, spectaculaire, actes disgracieux, utilisation de la technologie, etc.) à moins qu'elle ne se donne pour mission d'éveiller les consciences et de défendre un idéal par la pratique artistique.

De façon plus concrète, ajoutons que toute tendance volontaire du créateur à pousser ou à « performer » produit un effet négatif sur ce fragile processus. Dès qu'il tente de démontrer son savoir-faire et ses finesses, le créateur se détourne de sa tâche et est entraîné dans une voie qui se rapproche de la performance. « Dans la CED, l'acteur créateur n'a aucune prouesse à effectuer, pas de numéro à exécuter, d'histoire à raconter ni de temps à respecter. » (Chapdelaine, 2005) Une expérience pratique irremplaçable nous permet de détecter, au moment où elles se présentent, les attitudes susceptibles de nous entraîner dans l'une ou l'autre des formes existantes puisque la ligne est parfois mince entre les genres. Afin de préserver l'intégrité de son action artistique, le créateur apprend à refuser les voies d'évitement.

### 1.1.3 Origines

Ayant fréquenté trois écoles de pensée différentes durant les années 70 (l'École nationale de théâtre du Canada et l'enseignement prodigué par M. Zaharia misent principalement sur une formation stanislavskienne, la formation avec Antoine Vitez s'inspire de Brecht alors que Andréas Voutsinas travaille selon la méthode de l'Actor's Studio) le concepteur Chapdelaine s'intéresse vivement à l'essence de l'art théâtral tout comme il demeure à l'affût des expérimentations européennes les plus

actuelles, variées et significatives. Le début de son article rend bien compte du brassage d'idées qui s'opère en lui à ce moment-là, du contexte et des questionnements qui l'animent: comment faire évoluer le théâtre ? Comment aller plus loin que ce qui a déjà été fait quand le Living Theatre en arrive à la non-représentation<sup>7</sup>?

De retour au Québec, il donne des ateliers de formation durant lesquels il fait improviser ses acteurs afin de les libérer des tensions corporelles ou psychologiques inutiles brimant leur liberté. Alors qu'il aborde l'improvisation à partir de sept des huit thèmes fondamentaux en psychologie (la forêt, l'ours, le lac, le mur, l'habitable, la clé, quelqu'un dans la forêt), Chapdelaine observe ce quelque chose (qu'il nommera plus tard la SDI) qui ne tient pas du hasard mais qui est lié à l'état d'âme, voire à la situation fondamentale de l'improvisateur : le travail psychique en train de s'opérer. Habitué à déchiffrer la symbolique sous-jacente de ses rêves nocturnes et sensibilisé à la méthode de Paul Diel, il reconnaît le fonctionnement de cette même faculté dans le travail de ses acteurs en état d'éveil. Il pressent la possibilité d'une nouvelle approche théâtrale. La structure dramatique inhérente devient dès lors le fondement d'une discipline d'improvisation théâtrale qu'il nomme la CED. En 1980, encouragé par l'audace et la qualité des images d'un de ses acteurs créateurs, Chapdelaine souhaite présenter la démarche devant public mais en raison du risque impliqué, le créateur refuse de franchir cette étape cruciale.

Au début des années 2000, alors que quelques élèves de Chapdelaine arrivent à des improvisations libres d'une durée de trois heures en solo, une première expérimentation publique est tentée par Joël Savoie. Pierre-Jean Peters tente sa chance à son tour, puis, nous-même. Au fur et à mesure des avancées de

---

<sup>7</sup> En juillet 1968, la création *Paradise Now* ne sera pas présentée comme prévu lors de la 22<sup>e</sup> édition du festival d'Avignon. (Viaud, 2008)

l'expérimentation et du progrès de ses quelques créateurs, Chapdelaine épure son concept : il retire progressivement les éléments scénographiques et opte pour un éclairage uniforme, blanc, si bien que dès le stage public de Peters en 2003, la forme de la CED est établie et plus rien ne subsiste que l'art de l'acteur capable de faire basculer le public dans l'imaginaire.

#### 1.1.4 But

Voici ce que nous révèle l'article de Chapdelaine sur le but de la CED : « [...] cette action n'est pas accomplie dans le but de plaire mais de révéler la relation que le théâtre permet d'entretenir avec le transcendant. » (p. 182-183) De plus, la démarche doit dépasser l'aveuglement des affects afin de dévoiler une vérité artistique :

La recherche d'une vérité théâtrale au-delà de la reproduction des sentiments humains, d'un jeu non codifié à l'avance, d'un théâtre connecté sur l'invisible, m'a amené à développer le jeu en direct de l'acteur créateur qui répond avec sensibilité, intensité et présence aux forces créatrices qui l'habitent. (Chapdelaine, 2005, p. 179-180)

La création doit permettre de dépasser les clichés pour se propulser au-delà de la sphère du visible. Alors, le créateur fait émerger l'invisible :

L'acteur possède une possibilité extraordinaire s'il arrive à créer un lien entre sa propre imagination et l'imagination virtuelle du spectateur [...] L'essentiel est de parler de l'invisible rendu visible. (Carasso, Charbagi et Brook, 1992)

## 1.2 La structure dramatique inhérente (SDI) : une instance naturelle

### 1.2.1 Définitions

Qu'est-ce qui fait la nouveauté de la SDI?

Les humains vivent constamment en fonction de cette structure de l'inconscient. Elle a donc toujours existé et les artistes s'en servent pour créer en extériorisant, sous diverses formes, ce qui les habite intérieurement (luttons, fantasmes, visions, images, désirs, etc). Le concepteur Chapdelaine a éprouvé le besoin de nommer cette instance puisque, au moment où l'improvisateur se libère de tout (thème, texte, canevas, scénographie, mise en scène, idées préconçues et de tout ce qui puisse être prédéterminé), il devient urgent d'établir le fondement de la démarche. L'omission d'établir cette spécificité aurait fait de la CED un mot-valise désignant n'importe quelle démarche réalisée en direct faisant place à l'improvisation.

À la différence des autres démarches artistiques, la CED fait le pari de ne pas intervenir sur cette structure naturelle et de la laisser surgir telle quelle en scène, de façon brute, sans lui infliger de coupures, retouches, ou manipulations dans le but d'arriver à une œuvre terminée à présenter au public. La structure dramatique représente l'être humain tel qu'il est, c'est-à-dire sans artifice, dans sa nature d'homme fabulant. Pour une première fois, une démarche théâtrale donne accès à ce qui se passe en direct dans un cerveau humain, au petit théâtre de démesure que chaque humain se fait à l'intérieur de lui-même et auquel on n'accède jamais, sauf dans nos rêves nocturnes.

Voici la définition que donne Chapdelaine de la SDI à partir du site Web de la création en direct :

La structure dramatique inhérente, prémisses de ce travail théâtral, est la faculté que possède tout individu à créer des structures dramatiques. Cette faculté se manifeste très clairement dans les rêves. Notre expérimentation a consisté à rechercher la voie qui permettrait à cette structure dramatique inhérente de se manifester chez l'acteur en état de conscience. Cette démarche artistique nous a conduits à la création en direct.

Il convient ici de préciser que, selon l'intention du concepteur, la structure dramatique est **inhérente à l'être humain**. C'est pourquoi nous parlons de la SDI du créateur, qui lui est propre. Partant de cette prémisse, chaque structure est potentiellement unique car elle manifeste la singularité de l'expérience existentielle, l'unicité du rapport au monde, et cela, malgré le fait qu'elle réverbère l'universalité du défi ontologique faisant se manifester des symboles communs.

Voici notre définition de la SDI :

Instance psychique vitale de l'être humain, caractérisée par une capacité à produire spontanément un scénario dramatique généré par des tensions antagonistes sous-jacentes. Tenant compte de la situation fondamentale du sujet en fonction de ses motivations profondes, cette faculté structurante tisse une trame non linéaire, procédant par associations inconscientes et par ruptures de niveaux, dont il reste possible de justifier la cohérence au plan symbolique. Dans notre démarche artistique, la structure lie naturellement entre eux, les objets, sons, paroles et actions dramatiques qui surgissent de façon à former un tout.

Puisque notre démarche s'appuie sur le fonctionnement de l'inconscient, nous devons ici noter que la terminologie utilisée est empruntée aux pratiques psychanalytiques (Freud, Jung, Diel, Lacan...) qui demeurent les plus près de ce travail spécifique de création.

Chapdelaine, influencé par la théorie de Diel, a su reconnaître dans la manifestation des rêves nocturnes les mêmes principes actifs annoncés par ce dernier (désir d'ascension et inclination à la déchéance psychique, situations pouvant ultimement se rapporter à la condition des héros de la mythologie<sup>8</sup>, symbolisme...). Ainsi, les images qui surgissent dans les rêves, loin d'être inconsistantes, révèlent précisément ce qui *travaille* inconsciemment le rêveur au plus profond de lui-même. Le rêve dramatise une situation par une mise en images (Freud) des motifs profonds (Diel) du rêveur exposant ainsi le *drama* (Chapdelaine).

L'activité psychique constante dont parle Diel manifeste le fonctionnement de l'instance qu'il nomme la « psyché humaine » alors que l'homme de théâtre Chapdelaine décrit la SDI comme étant une aptitude particulière, une faculté de la psyché humaine à structurer sa production en fonction du *drama*. Mais il reste ici question d'un seul et même phénomène désigné sous une appellation différente. Pour le concepteur Chapdelaine « Le théâtre exorcise la situation dramatique fondamentale de l'homme sur la terre. Ce qui constitue l'essence du *drama* chez l'homme, c'est son combat entre le vice et la vertu. » (Michel Chapdelaine, communication personnelle, 12 avril 2010) C'est pourquoi la représentation directe de cette structure dramatique naturelle à l'être humain devient si fascinante comme démarche théâtrale car l'acteur improvisateur transpose et projette dans l'immédiat, par son expression verbale, corporelle et vocale, cette situation dramatique fondamentale que lui dicte son inconscient.

Comme nous l'avons mentionné, la SDI se manifeste dans le rêve nocturne; elle produit naturellement une sorte de langage originaire, primitif, qui procède la plupart du temps par images et où les symboles entrent en jeu. D'ailleurs, selon Jung,

---

<sup>8</sup> « Les mythes, selon leur sens caché, ne parlent que du désir essentiel et des désirs multiples et de la motivation juste et fausse. » (Diel, p. 32)

« [...] les symboles sont des tentatives naturelles pour réconcilier et réunir les contraires dans la psyché. » (1964, p. 99) Dans le cadre des ateliers donnés par Chapdelaine, il a été possible de constater à plusieurs reprises le fonctionnement diurne de la SDI chez différents participants: chaque fois, un mot-clé symbolique leur était proposé sans explication préalable (par exemple : le lac) produisant comme résultat que, inconsciemment, la teneur de l'improvisation traitait exactement du thème énoncé sans que les participants n'en eussent connu rationnellement la véritable signification.

Sans qu'il ne soit question directement du fonctionnement de cette faculté structurante, le philosophe Gaston Bachelard (1942, p. 202) nous avise justement que « L'imagination matérielle dramatise le monde en profondeur. » et traite de l'aptitude humaine à générer instinctivement des images :

Si l'on veut comprendre la psychologie de l'imagination conçue comme une faculté naturelle, et non plus comme une faculté éduquée, il faut rendre un rôle à cet animisme prolix, à cet animisme qui anime tout, qui projette tout, qui mêle, à propos de tout, le désir et la vision, les impulsions intimes et les forces naturelles. Alors on replacera, comme il convient, les images avant les idées. On mettra au premier rang, comme il convient, les images naturelles, celles que donne directement la nature, celles qui suivent à la fois les forces de la nature et les forces de notre nature, celles qui prennent la matière et le mouvement des éléments naturels, les images que nous sentons actives en nous-même, en nos organes. (Bachelard, 1942, p. 247)

### 1.2.2 Fonctionnement

Cette instance naturelle fonctionne jour et nuit, assurant une continuelle vigilance sur nos pensées, débattant intérieurement du comportement à adopter. Afin de faire évoluer notre situation fondamentale en envisageant les issues et les implications possibles, notre SDI conduit à la représentation ce nœud constitué par les tensions antagonistes inconscientes du sujet. Ainsi, selon Diel :



La délibération diurne tend à maîtriser les excitations retenues, les désirs, soit par leur réalisation, soit par leur valorisation, qui devrait aboutir à l'harmonisation. La délibération poursuit jusque dans le rêve nocturne son effort de libération harmonisante et détermine ainsi la signification des images rêvées où les motivations justes et fausses se trouvent enchevêtrées. (Diel, 1984, p. 241)

Voici une intervention de Jung allant dans le même sens :

La fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier. (p. 49-50)

Ce sont les manifestations nocturnes de la structure qui permettent le mieux de constater la fulgurance déployée par ce mode d'expression particulier, propre au rêve. Alors que le corps s'abandonne au sommeil, la SDI se représente selon son plein potentiel. Selon Freud, le travail du rêve use de mises en rapport variées entre ses éléments constitutifs : « ils sont faits de premier plan et d'arrière-plan, de conditions, de digressions, d'explications, de démonstrations et d'objections. Presque dans tous les cas, un raisonnement est accompagné de son pendant contradictoire. » (Freud, 1988, p. 93) On trouve aussi la « *relation causale* »<sup>9</sup>[...] souvent renversée », la « *transformation* », la « *relation d'inversion* », la « *contradiction* », le « *conflit de volontés* », « *l'analogie* »... (Freud, 1988, p. 95-96) Les mises en rapport variées entre les éléments constitutifs sont les fondements dramaturgiques de la CED.

Mais les principaux procédés du rêve restent la mise en image<sup>10</sup> ou la dramatisation<sup>11</sup>, le déplacement et la condensation. Ce dernier procédé, qui comprime

---

<sup>9</sup> L'utilisation de l'italique provient du texte original.

<sup>10</sup> Cette mise en image de la situation, forçant les pensées du rêve à recevoir un ajustement qui les rende figurables, n'est pas sans rappeler la tâche du créateur scénique dans notre démarche artistique.

plusieurs éléments en un seul d'où résultent ce que Freud appelle les « *formations composites* » (Freud, 1988, p. 78), augmente le caractère énigmatique du rêve, densifie son expressivité, intensifie sa théâtralité, crée une polysémie et ce, grâce à une remarquable économie de moyens. À cela, nous pourrions ajouter que le rêve semble utiliser divers moyens pour accentuer la teneur dramatique du contenu: mise en relief des rapports de forces, entrave de l'action du rêveur, dérobement de l'objet de désir, amplification de la contrainte de temps, renforcement du drame par la mise en espace<sup>12</sup>. En CED, le créateur manie ces divers paramètres qui apparaissent naturellement dans le rêve afin de réaliser une mise en espace efficace des images et d'exploiter leur potentiel au plan dramaturgique.

Par ailleurs, nos pensées sont densément peuplées d'éléments divers : objets, lieux, gens, sensations, désirs, états d'esprit, visions, rapport à la vie quotidienne, souvenirs marquants, forces pulsionnelles, etc. La SDI agit en raccordant les pensées les unes aux autres et en s'adjoignant les images nécessaires à la réalisation de son scénario dramatique. Cet enchaînement de pensées ne se fait pas au hasard mais produit un agencement structurel selon une logique interne. D'ailleurs, selon Lacan, « [...] le Symbolique représente la structure profonde de l'Inconscient ainsi que du fonctionnement psychique. » (Rafie, 2005, p. 52) Pour les psychanalystes français Laplanche et Pontalis, « Le symbolique désigne l'ordre de phénomènes auxquels la psychanalyse a affaire en tant qu'ils sont structurés comme un langage. » (2002. p. 474) Ainsi, la SDI réalise des rapprochements, des connexions inattendues. « C'est par leur germe naturel, par leur germe nourri par la force des éléments matériels que

---

<sup>11</sup> Dans le rêve nocturne, le fait que Freud nomme « dramatisation » la conversion d'une pensée en une situation ne nous semble pas fortuit et appuie en ce sens l'affirmation de Chapdelaine sur la nature essentiellement dramatique de la structure.

<sup>12</sup> Sensibilisés à la teneur dramatique du rêve, nous nous sommes intéressés aux procédés actifs dans nos propres rêves nocturnes.

les images prolifèrent et s'assemblent. Les images élémentaires poussent très loin leur production [...]. » (Bachelard, 1942, p.116)

Souvent, des ruptures apparentes de la trame dramatique se produisent. À cet égard, référons-nous une fois de plus à Freud qui nous apprend que, dans la composition du rêve, des alliages étonnants s'effectuent grâce à une analogie remarquée entre deux éléments et que le rêve profite de l'ambivalence langagière pour joindre des prémisses distinctes. (Freud, 1988, p. 78-79) Cela nous incite à croire que la structure se sert d'une similitude observée comme point de jonction permettant de circuler d'une pensée à l'autre. Par exemple, dans l'énoncé « tarte aux pommes... de terre », le mot « pomme » agit comme pivot permettant la bascule d'une idée vers l'autre. Ces transitions abruptes se produiraient de même dans la pensée par images. Aussi, par une rupture franche donnant l'impression d'un changement de séquence radical, la structure aborde un même thème sous un angle différent. Rappelons que la SDI, malgré un déploiement structurel non linéaire, assure sa cohérence au plan symbolique.

Tous les spécialistes s'accordent pour dire que les rêves ont un sens précis et que chaque image et symbole produits spontanément, loin d'être dus au hasard, sont hautement signifiants. Cela démontre l'action précise, ordonnée et méticuleuse de cette structure. Dans son œuvre *Sur le rêve*, Freud disait que « [...] les fils associatifs se tissent et s'entrecroisent. » de même qu'il faut « [...] acquérir l'intelligence de la relation symbolique. » (Freud, 1988, p. 137) Une analyse simple de quelques images données en exemple peut réussir à convaincre le praticien de s'appuyer sur sa structure et de s'y abandonner progressivement. Mais il reste déconseillé de pousser

l'analyse en profondeur : rendant le créateur trop avisé des images qu'il génère, cela pourrait le détourner du libre fonctionnement de sa SDI<sup>13</sup>.

Rappelons que la SDI, présente dans nos rêves nocturnes, fonctionne également en état d'éveil. Les images, archétypes, sensations et les pensées se lient naturellement les unes aux autres et se génèrent naturellement. Si le créateur accepte de livrer véritablement ce qui se passe en lui, des images issues de son inconscient vont se manifester.

### 1.2.3 Conditions d'émergence

La SDI parvient toujours à sa représentation c'est-à-dire qu'elle expose toujours très fidèlement l'état d'esprit du sujet. Par contre, dans la vie courante, il est rare qu'elle se manifeste selon son plein potentiel, sauf chez la personne affectée par la maladie mentale. La plupart du temps, elle ne se représente pas selon sa pleine possibilité puisqu'elle ne laisse transparaître que les tensions sous-jacentes du sujet.

Chez l'artiste, l'inconscient devient un matériau de création. Dans notre démarche, si le praticien intervient sur sa structure en exerçant un contrôle, il en amoindrit la qualité expressive. Dans ces cas, la représentation révèle précisément le malaise, l'empêchement, la difficulté, la nervosité, etc.

Le créateur apprend graduellement à se laisser porter par sa SDI, à en accepter les images, les impulsions, les détours. Le créateur disponible incarne dans le temps et l'espace les entités et les états d'âme que la structure lui propose. Lorsqu'il accepte de jouer sans préparer ce qu'il va faire et sans exercer de jugement sur sa création,

---

<sup>13</sup> Le créateur apprend à laisser sa structure fonctionner d'elle-même : il n'amalgame pas artificiellement les images et symboles car il laisse l'inconscient fonctionner naturellement, selon ses propres lois.

lorsqu'il laisse fonctionner sa structure sans s'interposer, son expression acquiert alors une qualité cristalline manifestant à la fois sa fragilité, sa présence et son élan vital. La structure peut alors émerger selon son plein potentiel : l'imaginaire, finement ciselé, révèle une qualité d'inventivité marquée par des incursions de l'irrationnel.

#### 1.2.4 La vie courante et la création

La SDI est le scénario dramatique intérieur que tout être humain se fait malgré lui. Il s'agit d'une trajectoire de pensée s'attachant à ses plus vives préoccupations. On peut en constater la manifestation en état d'éveil alors qu'on imagine des scénarios catastrophes ou lorsqu'on dramatise une situation. D'ailleurs, comment expliquer le comportement en apparence incohérent d'un schizophrène qui fait un geste et son contraire? La maladie mentale fait tomber les inhibitions laissant alors la SDI se manifester ouvertement. L'être humain en bonne santé s'avère aussi pris dans une situation fondamentalement conflictuelle mais il ne le laisse surtout pas paraître! Toutefois, l'artiste peut utiliser cet abandon lié à la SDI.

Dans la vie courante, la SDI se manifeste le plus souvent de façon inconsciente. Elle explique en quelque sorte la logique comportementale humaine et justifie la théorie des « motifs profonds » proposée par Paul Diel : « La liaison analogique et légale entre tous les motifs – sublimes et pervers – est cause d'une incessante calculation qui se poursuit inconsciemment dans la psyché de chaque homme. » (1984, p. 215) La structure orchestre la façon dont le sujet s'y prend pour atteindre ses buts, quelle tactique il adopte, comment il va jouer « son jeu » en société. On peut arriver à la déceler selon l'attitude adoptée par le sujet: posture, type de démarche, façon d'utiliser la voix et le regard... En fait, les moindres détails du comportement la révèlent. De plus, nous savons par la pratique du théâtre que l'attitude physique d'un personnage ne tient pas du hasard : le type de gestuelle et la

qualité vocale dévoilent son essence. À cet égard, qu'est-ce qui fait se dresser, se gonfler, se courber ou se contracter un corps si ce n'est le scénario intérieur que la personne se fait souvent sans s'en rendre compte? Bref, à partir de la simple démarche corporelle, il reste possible de déceler l'activité de la SDI pouvant révéler des indices essentiels sur l'âme du personnage et le drame qui le tourmente.

Dans les secteurs artistiques les plus variés, les artistes semblent bien ressentir cette action secrète de la SDI au moment où ils s'abandonnent à la création libre. Bien qu'ils verbalisent leur expérience de diverses façons, il reste possible de déceler dans leurs propos des analogies frappantes.

En effet, voici quelques citations qui abordent l'aspect structurel d'un tel acte créateur. Dans *L'ordre caché de l'art*, le pédagogue et essayiste autrichien Ehrenzweig soutient que « La structure indifférenciée de la vision inconsciente (subliminale) est loin d'être aussi faiblement **structurée**<sup>14</sup> et chaotique que le suggèrent les premières impressions; [...] » Scheyder, pédagogue en improvisation musicale, prétend que : « Le développement convaincant, c'est celui dont, après coup, on sent qu'**une logique souterraine** a guidé l'effort et l'accomplissement. » (2006, p. 32) Dans le domaine plus particulier du free-jazz, le critique Litweiler décrit d'une façon éloquente l'expressivité de Cecil Taylor: « [...] his ebb and flow of consonance and dissonance, of lyricism and dramatic statement are a **natural emotional organization** [...]. » (1984, p. 205) Il ajoute: « There is **no theme or conventional structure here**; [...]. » (p. 208) Enfin, le danseur improvisateur Julyen Hamilton énonce ceci : « [...] every movement has within it's seed of another movement, if it's living. It's juste like any life form. It has within it a **living structure**. »

---

<sup>14</sup> L'utilisation des caractères gras dans cette section vise à mettre en évidence les analogies entre les divers propos dont il est question et ne provient donc pas des textes originaux.

Certaines formulations abordent la source de l'acte créateur. Pour Gaston Bachelard : « Il faut suivre ces images qui naissent en nous-mêmes, qui vivent dans nos rêves [...]. » (1942, p. 27) On en parle aussi comme d'une sensation ou d'une intuition : « Si ce n'est pas toi qui conduis, **tu es conduit.** » (Vendeville, 2006, p. 104) Harrel-Courtès la décrit en ces termes : « [...] l'artiste peut se livrer aux **démons de son inspiration.** » et « L'inspiration est **obéissance dès lors à des impératifs d'ordre émotionnel.** Il y a partage entre l'ordre et la fantaisie, entre la soumission à une déontologie coordonnée et **l'appel à des aspirations oniriques.** » (1995, p. 50, 53)

Dans le même ordre d'idées, Scheyder (2006, p. 53) ajoute que « Selon Carl Philipp Emanuel Bach, [la fantaisie libre] c'était l'occasion de **scruter les profondeurs du compositeur-improvisateur-interprète.** » Pour Ehrenzweig (1974), l'artiste s'en remet « [...] à des « fantasmes disrupteurs », plus « océaniques », par leur **liaison avec les fosses abyssales de l'inconscient, avec les profondeurs jusqu'alors indicibles de la personne.** »

Par ailleurs, notre recherche nous a fourni l'occasion d'expérimenter librement cette structure naturelle. Hors de toute volonté, dans le calme du studio, nous pouvions sentir son fonctionnement mystérieux qui fait jaillir images et actions dramatiques. Parfois, devenant presque tangible, l'activité de la SDI s'intensifie à tel point qu'elle ne semble pas laisser le choix au créateur : les images surgissent comme dans une urgence, une nécessité, un appétit, elles s'imposent d'elles-mêmes. Dans l'esprit du créateur, un scénario se tisse et, bien qu'il ne sache pas exactement pourquoi telle image survient, il acquiesce instantanément aux impulsions intérieurement commandées, chaque action accomplie lui étant signifiante. Il sent très bien si la création surgit d'elle-même ou non. Quand la SDI se représente selon son plein potentiel, le créateur est porté.

### 1.2.5 Rapprochement avec le rêve

Nous soulignerons ici quelques rapprochements ou distinctions possibles entre le rêve et la CED. Pour chacun des aspects abordés, nous tenterons de déterminer en quoi ceux-ci peuvent être utiles ou non à la démarche artistique.

Les images des rêves nocturnes présentent des scénarios empreints de théâtralité. Effectivement, pour Freud, « l'inconscient a pour contenu « des représentations » essentiellement visuelles, des images. » (*Dictionnaire Larousse de la Psychanalyse*, 1997, p. 502) De même, selon le psychanalyste Chazaud, spécialiste de psychiatrie infantile, le rêve produirait une « [...] *régression*<sup>15</sup> formelle de la pensée aux images [...] ». (1988, p. 99) Nos propres expérimentations nous ont conduits à croire que ces images et symboles, générés par la SDI, adviennent durant le sommeil comme en éveil lors des ateliers et des représentations. Des images étonnantes surgissent : par exemple, la découverte d'un oursin dans une boîte offerte en cadeau (situation impossible dans la réalité). Cette régression dont parle Chazaud ouvre la voie à tout un monde imaginaire, de nains et de géants, d'anges et de démons, de gouffres et de cimes, faisant apparaître des thèmes symboliques connus (comme celui de l'ascension : échelle, arbre ou montagne escaladés) transmis par les mythes, entretenus dans nos rêves et notre inconscient collectif, et largement exploités par le cinéma, la publicité, etc.

Le rêve se vit au présent par le rêveur (malgré qu'il utilise des souvenirs d'enfance comme matériaux). De même, la CED se réalise toujours dans l'instant présent. Mais rien n'empêche le créateur de jouer avec la temporalité en faisant des incursions dans le passé: ceci permet de découvrir des éléments supplémentaires utiles à la construction de l'œuvre dramatique. Par exemple, le créateur imagine une

---

<sup>15</sup> L'utilisation de l'italique provient de la source originale.



étendue d'eau et cela lui donne une impression désagréable; en fouillant son improvisation plus à fond, il remonte dans le passé du personnage qu'il incarne et découvre que son enfant a été victime d'une noyade. Pour le public, il fait revivre un événement tragique passé alors qu'en fait, il le découvre dans l'instant présent.

Le rêve est essentiellement centré sur le rêveur. En ce sens, l'action nocturne de la structure peut demeurer égocentrique puisqu'elle reflète les préoccupations immédiates du rêveur. Mais dans la démarche artistique, le créateur doit dépasser l'aveuglement narcissique de ses propres rêves et développer une vision plus large de la vie et du comportement humain, lui faisant par exemple remarquer ses propres contradictions. Cette conscience aiguisée va sans doute se réverbérer dans sa structure. En incarnant différentes entités et personnages, le créateur va se rendre disponible au jeu des désirs et des impulsions de ceux-ci alors que la SDI génère, à ce moment-là, un scénario qui n'est pas exactement celui de sa vie personnelle mais qui le représente malgré tout.

Bien qu'il existe plusieurs types de rêves (rêves d'angoisse, rêves de punition, rêves traumatiques), le plus commun reste le rêve d'accomplissement de désir. (Le Guen, 2008, p. 1408) Le désir devient alors le moteur du rêve nocturne. Le rêveur poursuit un objectif qui ne semble pas atteignable : « la satisfaction est empêchée mais le désir est conservé ». (Chemama, 2009, p. 504). C'est l'empêchement de satisfaire le désir qui rend le scénario nocturne dramatique. Dans notre démarche, le créateur poursuit aussi un objectif personnel qui est plus large que chacun des numéros exécutés en scène. C'est parce qu'il lutte et qu'il ne capitule pas devant les obstacles que son acte prend une ampleur dramatique. L'élan du désir est capital pour faire advenir cette tension dynamique nécessaire à la théâtralité. Il reste possible de

synthétiser la nature de cette action en la ramenant au principe du schéma actantiel<sup>16</sup>, base de toute dramaturgie.

Dans le rêve nocturne, le conflit serait constitué par une « incompatibilité, pour Freud irrémédiable, entre d'une part, la poussée à la décharge à tout prix [...] et, d'autre part, un principe de conservation de l'appareil psychique et d'épargne d'énergie [...] » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, 1997, p. 744) Dans notre démarche, l'instauration du conflit dramatique (impulsions contraires, personnages qui s'opposent, désir empêché...) devrait être assurée par le fonctionnement naturel de la SDI. Par exemple, les pulsions du personnage le poussent à commettre le meurtre de la personne qui étouffe sa liberté. Pourtant, l'homicide sera puni par l'emprisonnement ou la mort. Le rêve met naturellement en scène cette situation fondamentale de dilemme du rêveur : agir ou ne pas agir? Parvenir à concrétiser une situation dramatique efficace dans cette démarche artistique réalisée en direct constitue un véritable défi pour le créateur.

Pour le concepteur Chapdelaine, le rêve constitue une sorte de poubelle contenant les déchets psychiques de la journée où figurent tous les problèmes non résolus, les conflits latents, les tiraillements intérieurs, ce qui demeure assez négatif. (Michel Chapdelaine, communication personnelle, 12 février 2010) Le langage imagé du rêve permet rarement au rêveur une prise de conscience efficace, il est incomplet puisqu'il ne tire pas de conclusion, il laisse le rêveur en situation de dilemme. La tâche du créateur dramaturge serait de pousser la situation jusqu'à son aboutissement, la catharsis, ou du moins, d'en arriver à proposer un questionnement clair au public sans que cela devienne l'expression de son dilemme personnel.

---

<sup>16</sup> Le schéma actantiel se constitue principalement de la quête d'un héros, aidée par les adjuvants, entravée par les opposants, en vue d'un objectif noble.

Selon Freud, le déplacement et la condensation qui se réalisent durant le sommeil sont les signes les plus importants du travail du rêve. Nos expérimentations nous incitent à croire que, malheureusement, ces deux procédés n'opèrent pas en état d'éveil lors de la création mais ils peuvent tout de même inspirer le créateur en l'incitant à densifier son action autant que possible et à privilégier un langage extra-quotidien voire un métalangage favorisant, pour le spectateur, la polysémie.

« [...] le rêve est aussi une projection, l'extériorisation d'un processus interne » (Le Guen, 2008, p.1407) Dans la démarche, « Le créateur rend visible la matière, l'espace, le temps comme des objets extérieurs à lui. » (Chapdelaine, 2005, p.181) En se prêtant à ce jeu, le créateur se rend disponible à la représentation spatiale et temporelle de sa structure et peut s'inspirer de la « mise en scène » du rêve qui demeure d'une efficacité redoutable.

Une des raisons qui explique que le fonctionnement diurne de la SDI diffère de son fonctionnement nocturne est la présence des résistances, actives durant le jour (voir chap. 2). En ce sens, « Freud [...] souligne combien le travail du rêve, qui ne juge jamais, est une forme de pensée radicalement distincte de celle de la veille ». (Le Guen, 2008, p.1415) À ce propos, la recherche pratique effectuée nous incite à croire qu'il reste possible d'accéder à son inconscient même durant le jour à partir du moment où le créateur accepte les images étonnantes qui lui viennent en cours de création sans leur porter jugement. De plus, valoriser ces images issues de l'univers onirique et porter un intérêt à la façon dont le rêve les fabrique à partir de sensations intérieures peuvent permettre d'accepter les incursions de l'irrationnel dans la création. Ainsi, la frontière entre l'activité nocturne et diurne de la SDI devient plus poreuse. Selon le philosophe français Jean-François Lyotard, «À la limite, nulle différence de nature entre la vie de l'esprit rêvant et l'activité de penser, c'est ici et là

la même « matière » de représentations, seulement un peu plus liées le jour [...]»  
(*Dictionnaire de la psychanalyse*, 1997, p. 740)

### 1.3 Rapprochement avec d'autres démarches artistiques

Dans cette partie, nous explorerons différentes approches créatives en tentant de relever les aspects susceptibles d'éclairer le créateur durant la démarche de création. Sans que ces démarches soient en tous points semblables à la nôtre, il est possible de noter des valeurs artistiques communes.

#### 1.3.1 Rapprochement avec la démarche de Brook

Dans son ouvrage *Points de suspension*, Brook nous livre le fruit de ses expérimentations alors qu'il s'intéresse, entre autres, à l'improvisation comme outil de développement de l'art de l'acteur. Effectivement, il en arrive à cette constatation : «[...] plus nous prenions totalement le risque [...] sans aucune idée de ce que nous allions faire, plus nous étions libres, de toutes sortes de structures ou d'idées, meilleur était le résultat. Les situations étaient alors inattendues.» (2004, p. 158) « Si vous commencez par quoi que ce soit de bâti autour d'une idée préconçue, vous avez déjà perdu le contact. Vous devez créer cette première idée. » (p. 159)

Ces expérimentations s'apparentent bien sûr à notre démarche mais rappelons que Brook réalise des improvisations de groupe, parfois à l'aide d'accessoires, et que sa démarche de mise en scène ne le mène pas à un approfondissement poussé de l'improvisation. La CED se distingue des expérimentations de Brook en proposant une approche unique, très spécifique, basée sur le fonctionnement de la SDI.

Toutefois, nous pouvons assurément tirer un précieux enseignement des propos de Brook. Animé par le désir de renouveler le théâtre, celui-ci prône un

théâtre non explicatif et abstrait (p. 49) voulant « se débarrasser de soutiens tels que l'histoire ou le dialogue » (p. 48) et qui en arrive « [...] à une expression rituelle des véritables forces motrices de notre époque (la vitesse, le stress, l'espace, la frénésie, l'énergie, la brutalité). » (p. 50) Celui-ci souhaite faire vivre au public l'expérience d'un événement théâtral pur, simple et dense (p. 48) qui dévoile les contradictions existentielles (p. 70) où « L'invisible transcende la surface de la réalité. » (p. 48) Enfin, la notion d'espace vide de Brook pourrait contribuer à convaincre le créateur d'exploiter dramatiquement chacun des éléments surgis spontanément en valorisant au maximum leur potentiel scénique.

### 1.3.2 Rapprochement avec la démarche d'Artaud

L'œuvre d'Artaud *Le théâtre et son double* reste encore aujourd'hui saisissante d'actualité. Ce livre choc fait part de la quête viscérale de l'auteur à rénover le théâtre en s'attaquant violemment aux conventions pour proposer une vision fermement ancrée, oserions-nous dire, dans une conviction profonde de l'idéalité. En ce sens, sa prise de position purement insoumise prônant le chaos, la fureur, l'anarchie et la cruauté constitue en soit une leçon pour le créateur qui doit s'affranchir des idées reçues et investir son action d'un élan intérieur indéfectible.

Pour parvenir à cette fin, Artaud mise sur la notion d'un langage scénique qui ne soit plus assujéti au texte et qui s'adresse au spectateur par les sens : « Briser le langage pour toucher la vie c'est faire ou refaire le théâtre ; [...] » (1964, p.17) Pour un praticien de CED voulant concentrer ses expérimentations sur la notion de langage verbal en direction du métalangage, voici deux citations d'Artaud à retenir :

Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, - de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies; [...] (Artaud, 1964, p. 54-55)

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de *l'Incantation*<sup>17</sup>. (Artaud, 1964, p. 67)

De plus, l'œuvre d'Artaud insiste sur la notion de conflit, indispensable à toute dramaturgie. Ainsi, l'action théâtrale devrait nécessairement comporter « [...] l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame [...]. » (Artaud, 1964, p. 74-75) À ce sujet :

[...] tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; [...] (Artaud, 1964, p. 38)

Une raison de plus pour que le créateur accorde toute son attention à cette œuvre notoire est la participation d'Artaud au mouvement artistique surréaliste<sup>18</sup> : « Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit: la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie. » (Artaud, 1964, p.186) Bref, à tous points de vue, l'acuité des propos d'Artaud étonne malgré qu'il

---

<sup>17</sup> L'utilisation de l'italique provient de la source originale.

<sup>18</sup> Nous abordons le surréalisme à la page 36 de ce mémoire.

n'ait pu véritablement pousser l'expérimentation de ses principes scéniques durant sa carrière<sup>19</sup>.

### 1.3.3 Rapprochement avec des arts d'improvisation non-théâtraux

Dans cette section, nous ferons état de la recherche effectuée qui embrasse divers secteurs artistiques d'improvisation. Dans la plupart de ces cas, les praticiens en arrivent à une telle maîtrise technique qu'il leur est possible, par la suite, d'improviser (alors qu'en théâtre, l'improvisation est une discipline abordée durant la formation). Ces expérimentations diversifiées servent de modèles à notre démarche car elles présentent, non seulement entre elles mais avec la CED, une parenté certaine par les principes qui les sous-tendent (expression libérée et non contrôlée guidée par le fonctionnement inconscient). Nous croyons que l'avancement des travaux dans ces secteurs peut certainement nourrir notre recherche actuelle sur l'état de création recherché par le praticien. Nous préciserons d'abord en quoi chacune de ces voies artistiques se rapproche de la CED et en quoi elles peuvent s'appliquer à notre démarche de création.

Le domaine de l'improvisation musicale permet, grâce à la nature même de la musique, un langage expressif déjà plus abstrait que les autres arts. Pour créer son œuvre, l'instrumentiste utilise les composantes du langage musical (registre, attaque, nuance, harmonie, rythme, tempo, phrasé, etc) mises au service de l'intention créatrice. De même, il sait que l'œuvre ne sera pas linéaire du début à la fin mais qu'elle sera constituée de ses différents mouvements (allegretto, andante, largo, vivace...). Ainsi, c'est un art complexe que le musicien apprend à maîtriser en étant à l'écoute de l'élan intérieur qu'il extériorise. Il apprivoise notamment des notions

---

<sup>19</sup> En 1935, sa pièce *Les Cenci* ne semble pas avoir reçu l'adhésion de l'opinion publique. (Wikipédia, 2011, sect. Le théâtre de la cruauté par. 3)



telles que l'efficacité et la justesse, tout comme il vise une densité expressive maximale.

Justement, pour Patrick Scheyder, pédagogue de l'improvisation musicale, le son devient une matière première importante que le musicien utilise avec économie pour en tirer la puissance. Il ne s'agit pas de produire moins de notes mais d'arriver à faire entendre celles qui sont exactes et essentielles. (Scheyder, 2006, p. 27) D'ailleurs, si la forme est d'une durée de soixante secondes, le musicien qui improvise ne peut se permettre de se perdre dans les détails : il doit rester vigilant pour aller rapidement à ce qu'il veut communiquer de fondamental. (Scheyder, 2006, p. 34) Il ajoute aussi cette phrase significative qui soutient notre position<sup>20</sup> : « Je vois alors dans la difficulté même une source de musique [...] » (Scheyder, 2006, p. 74)

Le free-jazz présente une forme d'expression musicale libérée des cadres conventionnels. Comme en témoignent les attitudes corporelles tourmentées de ces musiciens d'exception, l'abandon à la SDI semble complet : instant par instant, ceux-ci transposent en musique leurs sensations modulantes internes donnant à ressentir une gamme infinie d'états d'âme. Le corps entier, conduit par un flux musical imprévisible, semble se mouvoir selon la longueur d'onde exprimée mais reste mu par le désir de poursuivre cet équilibre précaire. Ainsi, il ne s'agit en aucun cas de « bien » faire; la quête s'avère beaucoup plus fondamentale. Pour ces experts de l'improvisation, le free-jazz demeure une revendication de la libre expression.

Selon le critique de jazz Litweiler, il est nécessaire de baser l'improvisation sur la sensation intérieure vivante et pure. Il cite les paroles décisives de Taylor<sup>21</sup> «

---

<sup>20</sup> Voir sect. 2.2.5

<sup>21</sup> Cecil Taylor, pianiste et poète américain, est l'un des fondateurs du free-jazz dans les années 1950 et 1960.



To feel is the most terrifying thing in this society » pour qui le seul autre choix s'offrant à cette démarche intérieure (basée sur un réaménagement de la sensibilité) est la mort spirituelle. (1984, p. 210) Effectivement, le free-jazz semble généré par une nécessité viscérale voulant s'affirmer : « This suite is not monumental or dazzling. Instead, it exists in a rhythmically open and free condition, of an inner pulse, beyond tempo and meter, that is deeper than relentless drive; here are the rhythms of life, not of will or of power. » (Litweiler, 1984, p. 220)

D'ailleurs, pour Yves Sportis, spécialiste du free-jazz ayant assuré la direction du célèbre magazine français *Jazz Hot*, « Il [le free-jazz] est avant tout [...] bien plus un état d'esprit qu'un style musical. Comme une manifestation de l'irréductibilité de l'individu, il peut prendre les formes les plus inattendues. » (Sportis, 1990, p. 35) D'autre part, l'auteur ajoute que :

Cette révision de la technique instrumentale a plusieurs raisons d'être; d'abord permettre au musicien de se refondre avec son instrument, d'en faire une part de lui, pour libérer son discours, ses émotions, des contraintes du maniement, à l'opposé de la conception instrumentale classique européenne. Sonny Rollins est un modèle de cette osmose homme/instrument [...]. Libérer l'expression de la médiation instrumentale [*sic*] autorise de plus un jeu authentique, total, [...]. (Sportis, 1990, p. 40)

Le praticien de CED peut expérimenter temporellement et spatialement le free-jazz en s'appuyant sur les sensations vives puisqu'il n'a pas à se préoccuper d'un instrument extérieur à lui-même. Pour ce faire, le créateur peut devenir pure musique en utilisant la voix, le rythme, le corps, ou en produisant des percussions. Il pourrait tout aussi bien s'inspirer du free-jazz sans pour autant produire une musique : il pourrait, par exemple, improviser sur le jaune, le rouge...

Dans l'art de la calligraphie chinoise traditionnelle, l'apprentissage rigoureux se prolonge sur une longue période visant l'acquisition d'un savoir-faire. L'état

d'esprit est primordial afin de parvenir à donner vie à un simple trait, à lui insuffler toutes les nuances souhaitées. Dans *Passagère du silence* de Fabienne Verdier, le maître Huang Yuang enseigne que : « Le trait est une entité vivante à lui seul; il a une ossature, une chair, une énergie vitale; c'est une créature de la nature, comme le reste. Il faut saisir les mille et une variations que l'on peut offrir dans un unique trait. » (Verdier, 2003, p. 100) Cette technique où les sensations de l'artiste doivent être transmises directement dans le trait est peaufinée jusqu'à ce qu'il permette des réalisations en direct permettant l'expression de la pensée profonde sous forme de poésie calligraphiée.

Le beau, en peinture chinoise, c'est le trait animé par la vie, quand il atteint le sublime du naturel. Le laid ne signifie pas la laideur d'un sujet qui, au contraire, peut être intéressante : si elle est authentique, elle nourrit un tableau. Le laid, c'est le labeur du trait, le travail trop bien exécuté, léché, l'artisanat. (Verdier, 2003, p. 121)

Concernant l'état d'esprit, le maître Huang Yuang soutient que le peintre ne doit pas craindre la désorganisation ou la confusion. (p. 213) Il agit dans le moment présent sans réfléchir préalablement à ce qu'il va faire puisque toute pensée préméditée le trouble. (p. 118) Il explique que le peintre se plonge dans le tableau pour en rendre l'esprit, l'énergie et la substance comme le comédien joue en demeurant en état d'éveil. On souhaite atteindre cet état d'être entre l'éveil et le rêve où le subconscient communique avec la conscience. Alors, la forme naît d'elle-même car elle n'a pas été planifiée. (p. 211)

L'acte de peindre doit être l'agir du non-agir, l'agir naturel, sans désir, qui n'est pas tourné vers le moi. [...] Cesse de penser, de vouloir calculer. Instaure en toi la non-contrainte totale pour être en harmonie avec la source de ton cœur. (p. 214)

Toujours dans le domaine de la peinture, il serait dommage de passer sous silence les propos d'un géant de l'art du vingtième siècle : Picasso. Quelques documentaires à

son sujet nous ont permis de constater comment il procédait : il peignait sans interruption créant d'abord une scène initiale qu'il transformait progressivement, ajoutant des éléments pour préciser la situation, n'hésitant pas à peindre par-dessus des éléments établis, modifiant constamment l'apparence des personnages selon le déroulement des interactions ou le temps représenté. Une simple variation de la position du soleil fait basculer toute la perspective de la toile. Et cela se poursuivait inlassablement car il inventait durant des heures. Quand finalement le peintre s'arrêtait, nous avions vu passer sous nos yeux deux cents tableaux en un seul :

C'est un peu extérieur encore, il faudrait aller au fond de l'histoire, il faudrait risquer tout. Voir les tableaux les uns sur les autres comme ils se font. Montrer tous les tableaux qui sont sous un tableau. [...] Et puis la vérité c'est ça que je voulais montrer: la vérité prise au fond du puits. (Clouzot, 1982)

Dans son livre, le photographe Brassai, qui a suivi de près et durant plusieurs années le travail de Picasso, nous cite ces paroles :

Pour savoir ce qu'on veut dessiner, il faut commencer à le faire... S'il surgit un homme, je fais un homme... S'il surgit une femme, je fais une femme... (...) Ce que je saisis, malgré ma volonté, m'intéresse plus que mes idées. (Brassai, 1964, p.83)

La façon de procéder de Picasso révèle à quel point ses préoccupations artistiques vont bien au-delà de la réalisation d'un simple tableau. Véritablement, ce que réalise Picasso dans son médium de prédilection est de la vraie CED en peinture puisqu'il est animé d'une intention intérieure puissante à laquelle le créateur doit aspirer.

Dans le secteur de la littérature et de la poésie, les surréalistes souhaitent faire admettre cette part d'irrationnel chez l'être humain par des travaux axés sur l'automatisme. L'abandon à l'inconscient pour en libérer la puissance créatrice est affirmé comme un acte artistique qui dévoile non pas une aliénation mais une faculté sublime incarnée dans la psyché humaine. Leur poésie révèle effectivement une

expressivité étonnante texturée par des agencements langagiers inattendus. Notre démarche relève donc visiblement de ce courant automatiste où le discours scénique peut être verbal et/ou corporel.

Voici la définition de ce mouvement artistique telle qu'elle apparaît dans les *Manifestes du surréalisme* d'André Breton : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. »

Selon Stéphanie Parent, diplômée de la maîtrise en arts littéraires: « Par le biais de l'écriture automatique, ils [André Breton et Philippe Soupault] espèrent obtenir des textes libérés de l'autocensure et des contraintes esthétiques, techniques et logiques. » (Parent, 2001, p. ii) Pour réaliser ce projet, la vitesse d'écriture la plus rapide possible sera recommandée dans leur protocole afin de déjouer toute tendance à exercer un contrôle de l'expression. Selon Parent « il [l'auteur] doit également veiller à ne pas perdre son élan initial et ne pas s'arrêter pour relire ou faire le bilan des pages écrites. » Enfin, « Il importe donc d'éviter tout travail de filtration [...] ». (Parent, 2001, p. 14)

Marguerite Bonnet, professeur à l'université de Tours, s'est intéressée de près à l'œuvre d'André Breton et donc à la démarche surréaliste qui, selon elle, demeure une « [...] expérience exigeante [car] elle impose à celui qui ne veut plus être que le récepteur le plus fidèle possible de la parole intérieure une tension difficile à maintenir entre les pôles opposés de l'abandon et de la vigilance. » (Bonnet, 1975, p. 163)

Nous aurions souhaité trouver des preuves qu'en s'adonnant à la pratique de l'écriture automatique, l'expérience acquise par les surréalistes leur permettait de

produire des textes d'une qualité accrue mais il serait étonnant qu'une pratique assidue n'ait pas mené à la capacité d'atteindre un niveau d'expressivité densifié.

Enfin, dans le domaine de la « danse improvisation », nous abordons la recherche de Julyen Hamilton qui témoigne de la profondeur de son intention créatrice: « Moving is about change; dancing is about changing the situation. The world changes. [...] And it's so totally fundamental. [...] it turns the world upside down for a second. » (Hamilton, 1994) Cette affirmation que le geste est assumé en tant qu'art tout comme la confiance que sa réalisation modifie le monde sont capitales pour le créateur en CED.

De plus, Hamilton soutient que « It is a very strong discipline to follow in which life has to be manifested. [...] » Pour lui, chaque mouvement dansé génère le suivant sans l'intervention de la pensée rationnelle. La pensée se dissout dans le corps et devient pensée du corps. Il ne tente pas de générer des idées puisqu'il considère cette voie restrictive. Ainsi, l'inventivité naît d'une présence soutenue à ce qui survient corporellement. Il tire parti de l'imprévu et cela, sans volonté de faire du style: « I am not trying to interpret and say what is happening but I am trying to be clear from myself... » Il prévient:

It doesn't stay profound. It range is to the profound to the banal. [...] And so, to sustain it, I don't try to keep on a singular emotional term through the emotions. [...] And trust that you're receiving information through the banal doesn't necessary means that it's being received on that level. [...] If you are taking it too seriously or too pressously, then you limited it. [...]

Hamilton soulève ce phénomène qui se produit aussi au théâtre : ce n'est pas parce que le praticien se sent fortement « habité » que cette intensité est nécessairement ressentie par le public. Paradoxalement, les moments les plus forts sont souvent ceux où l'acteur ne fait presque rien. Il s'agit qu'il se mette en état de

création en restant ouvert et disponible à ce qui veut émerger. L'état d'esprit durant l'acte créateur reste donc déterminant.

## CHAPITRE II

### APPLICATION PRATIQUE

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au créateur dans la démarche de CED. Nous interrogerons aussi le phénomène des résistances susceptibles d'empêcher la transmutation de la SDI en œuvre d'art. Selon nos hypothèses, un entraînement rigoureux, l'identification des causes des résistances et la mise en place d'un contexte favorable devaient faciliter la concentration du créateur, accroître son authenticité, réduire le stress et favoriser l'abandon à la SDI. Procédant par essais et erreurs en intégrant un niveau de difficulté progressif, nous avons observé le comportement de la créatrice comme de sa structure dans différentes conditions. Nous avons utilisé la vidéo comme témoin de notre démarche et consigné les résultats obtenus.

#### 2.1 Le créateur

##### 2.1.1 Travail en ouverture, concentration sur le centre de gravité corporel

Pour en arriver à une expression scénique qui soit fondamentale, c'est-à-dire qui est centrée, nous avons choisi de poursuivre l'entraînement respiratoire vigoureux proposé par Michel Chapdelaine à ses acteurs. Cet entraînement basé sur la respiration profonde lui a été transmis par Jean-Pierre Romon, ex-trompettiste de Jacques Brel, qui a su adapter pour les artistes de la scène la formation qu'il avait lui-même reçue de M. Morihei Ueshiba, fondateur de l'aïkido.

En appliquant la respiration profonde, il est impossible d'être à côté de soi-même : on ne peut qu'être dans la vérité. Les principes en restent assez simples : la respiration part du centre du corps et orchestre les mouvements en sollicitant les membres jusqu'aux extrémités selon une efficacité et une précision redoutables. Tout l'instrument se dilate intérieurement à partir du bassin, le visage est ouvert (les pommettes sont remontées, la bouche rit, le regard est vivant et concentré). Nul besoin de préparer son action : le corps est toujours prêt à répondre. Malgré une décharge énergétique importante, un instant suffit pour reconstituer la charge par le « ça inspire d'un coup » (plénitude, réflexe animal) et non pas par le « j'inspire » (action volontaire causée par l'appréhension). Il existe plusieurs types d'exercices dans lesquels le mouvement reste toujours initié par l'expiration, auxquels s'ajoute l'échauffement vocal, extension naturelle du travail respiratoire. Par cette préparation physique exigeante, le créateur éveille aussi son imaginaire.

Le choix de privilégier cet entraînement dispose à une action non cérébrale alors que les exercices créatifs délient le potentiel expressif de l'instrument visant à rendre le créateur disponible à la moindre impulsion de sa SDI. Il importe de préserver l'attitude d'ouverture amenée par l'échauffement : le regard reste donc confiant, la voix vibrante et épanouie. Malgré l'incertitude, le créateur maintient une attitude combative où le plaisir de risquer l'aventure de la création s'impose avant tout : « C'est ainsi que l'aventure fait accéder au sentiment de la vie en totalité, en son ampleur et sa force. C'est ce qui en fait le sel. Elle libère des restrictions et des obligations auxquelles est soumise la vie commune. Elle se risque à en sortir pour entrer dans l'incertain. » (Gadamer, 1996, p. 86)



### 2.1.2 La tâche scénique

À l'encontre de ce que l'on pourrait croire, « la tâche » ne comporte pas ici une connotation péjorative : le créateur doit bien saisir son rôle afin que son action scénique soit efficace. Tout à la fois, celui-ci « écrit » spontanément les répliques, joue les personnages et les met en images dans le temps et l'espace. Mais au-delà de ses fonctions d'auteur, d'acteur et de metteur en scène, le créateur est en soi un personnage de scène, maître du jeu. Dès lors, la véritable tâche du créateur consiste à entraîner avec lui les spectateurs dans l'imaginaire : « Il a pour mission de projeter et d'incarner son imaginaire dans l'espace-temps. » (Chapdelaine, p. 181)

De plus, le créateur se rend disponible sur les plans physique et émotionnel à matérialiser les images proposées par sa SDI. Il incarne au besoin les entités<sup>22</sup>, les faisant apparaître ou disparaître, et s'abandonne aux différentes énergies<sup>23</sup> voulant se manifester en fonction des impulsions de sa structure. Tel un canal ou une pâte à modeler : « L'acteur répond aux stimuli du créateur et devient alors comparable au caisson d'un violon dont la fonction est d'amplifier les vibrations venant de l'extérieur. » (Chapdelaine, 2005, p. 181)

En dépit de l'attention consacrée jusqu'ici à la SDI et aussi étonnant que cela puisse paraître, il reste primordial que, durant son action scénique, le créateur ne

---

<sup>22</sup> Comme nous l'avons déjà mentionné, le créateur n'est plus soumis au cadre de la réalité ni au critère de cohérence. La raison pour laquelle nous utilisons ici le terme « entités » c'est que ces êtres ne sont pas nécessairement des personnages tels qu'on les conçoit habituellement : une partie du corps peut devenir un protagoniste, comme le nez dans l'œuvre de Gogol. Or, une présence pourrait aussi se manifester sans nécessairement s'incarner : ce pourrait être un fantôme.

<sup>23</sup> Ce n'est pas parce que le créateur ressent une énergie négative que celle-ci est nécessairement souhaitable. Si cela se produit, le créateur peut transférer cette énergie à un personnage déprimé par exemple ; ainsi, ce type d'énergie ne teintera pas l'ensemble de sa présentation. L'énergie créatrice manifeste au contraire toutes les nuances de la vie qui palpite.

tienne compte en aucune façon de son fonctionnement.<sup>24</sup> Le créateur apprend à se fier à cette instance créatrice et à s'y abandonner sans s'en préoccuper. Toute intervention de sa part brise le fil ténu et subtil de cette trame : tout scénario préconçu ou thème préétabli altère non seulement la présence du créateur mais aussi la qualité de représentation. La création naît hors de toute volonté.

La phase d'apprentissage peut conduire le créateur à confondre émotion et émotivité. Selon Chapdelaine (p. 181) : « L'état de disponibilité intérieure de l'acteur amplifie les vibrations, stimule les sentiments et favorise l'émergence des émotions. » Au moment où le créateur découvre son jardin intérieur et ses thèmes de prédilection, il arrive qu'il soit happé par des émotions inattendues : il pourrait en arriver à croire que sa création est plus intéressante lorsqu'il atteint des états émotifs mais il en est tout autrement. En visitant régulièrement ces zones mystérieuses, il se sentira éventuellement plus dégagé et plus libre dans son action, lui donnant une meilleure prise pour entraîner les spectateurs avec lui dans l'aventure de la création. « [...] Le créateur s'abandonne donc mais il est conscient, il se libère mais il maîtrise cette libération. Persuadé d'avoir acquis du « métier », il se laisse aller dans l'expression et ses tentatives sont d'autant plus déployées qu'il les contrôle. » (Harrel-Courtès, 1995, p. 56)

### 2.1.3 Le jeu

Dans notre démarche, le créateur accomplit la tâche dont il est chargé en se prêtant au jeu. Selon le philosophe allemand Gadamer, « Ce qui précise en quel sens jouer c'est jouer à quelque chose. Chaque jeu impose une tâche à l'homme qui y joue. Il semble qu'il ne puisse s'abandonner à la liberté du jeu qu'en transformant les buts de son comportement en objets de tâches purement ludiques. » (Gadamer, p.125)

---

<sup>24</sup> Le fait de cibler et de nommer la SDI a été une préoccupation du concepteur afin de définir théoriquement le concept de la CED.

L'auteur ajoute que « Le choix du thème et sa mise en œuvre ne proviennent aucunement de la libre fantaisie de l'artiste et ne sont nullement la simple expression de son intériorité. L'artiste s'adresse bien au contraire à des esprits préparés et il choisit ce qui lui promet d'avoir effet. » (p. 151) On en comprendra que, pour réaliser sa tâche en fonction d'un objectif artistique déterminé, le créateur doit éviter l'expression purement égocentrique, le piège du cabotinage et les effets futiles. Pour le créateur de CED, l'équilibre reste à trouver entre le plaisir de l'expression personnelle et la responsabilité face au public. Oser, mais aussi doser.

Notons que le désir d'authenticité du créateur peut lui tendre un piège : sa volonté de rester honnête peut le conduire à jouer ce qu'il vit en ce moment, à projeter sur scène sa propre existence sans transposition ludique. Mais son action scénique requiert une disponibilité plus large permettant la manifestation de différentes entités qui vivent leur existence propre. Le créateur qui « entre » dans la peau des personnages se met à leur service pour vivre leurs aspirations et préoccupations : incarner un voleur, un alcoolique ou un joueur compulsif peut le faire recourir à des moyens détournés comme le mensonge. Le niveau de conscience de ces entités reste plus bas que celui du créateur; d'ailleurs, s'il arrivait que le créateur se rende compte que son comportement scénique est sous-tendu par une fausse motivation, il conviendrait de transférer ce comportement à un personnage afin de préserver sa liberté d'action mais en évitant toutefois de s'exclure vaniteusement des situations représentées. Tout cela fournit d'innombrables occasions de jeu dans lesquelles le public peut se reconnaître. Donc, par son jeu, le créateur permet à la SDI de parvenir à sa représentation avec le potentiel ludique qu'elle recèle.

Nous verrons dans la prochaine section que le jeu surgit de la relation du créateur à la matière créatrice (voir sect. 2.1.4) : c'est elle qui détermine le comportement du créateur dans l'espace selon les formes, textures et contraintes qu'elle lui présente. Ainsi, il est possible de concevoir que « Le véritable sujet n'est

pas le joueur, mais le jeu lui-même (ce que montrent à l'évidence les expériences où il n'y a qu'un seul joueur). » (Gadamer, p. 124)

Finally, grâce à une construction théâtrale qui défie la logique et favorise un lâcher prise cérébral, la CED n'enferme pas le spectateur dans une interprétation unique, le laissant libre de créer sa propre histoire : à ce moment-là, le spectateur devient lui aussi créateur. « Et c'est la merveille autant que le mystère de l'art que cette exigence déterminée ne soit pas une entrave pour l'esprit mais qu'au contraire elle ouvre précisément un espace de jeu à la liberté dans le jeu de nos facultés de connaissance. » (Gadamer, p. 69)

#### 2.1.4 La relation créateur/matière créatrice

Ce médium d'expression singulier repose sur la conviction profonde du créateur que son espace de jeu n'est pas vide mais plein... de matière créatrice. Cette affirmation reste scientifiquement basée: bien que nos yeux ne soient pas suffisamment performants pour nous permettre de le constater, l'équipement moderne nous prouve bien que le vide apparent se révèle très chargé puisqu'il contient, entre autres, des milliards d'atomes et des ondes de toutes sortes. Grâce à son jeu, le créateur fait franchir au public le seuil du visible : « Le créateur rend visible la matière, l'espace, le temps comme des objets extérieurs à lui. » (Chapdelaine, 2005, p. 181)

Les techniques de CED enseignent au créateur que son espace est plein de tous les outils imaginaires possibles puisque la matière créatrice permet de faire apparaître virtuellement les objets, lieux, entités nécessaires à la représentation de sa structure dramatique. Plus le créateur visualise clairement ses objets, plus le public « voit » et accède à l'imaginaire du créateur. « Tout est déjà dans l'espace, virtuellement ; il suffit à l'acteur de le rendre manifeste pour lui-même et pour le

spectateur. Il sculpte la matière scénique virtuelle comme un sculpteur travaille la pierre. » (Chapdelaine, 2005, p. 181) Pour créer, celui-ci apprend donc à s'appuyer dans l'espace plein.

Nous pouvons même affirmer que la matière créatrice détermine le comportement du créateur. Par exemple, dans la vie réelle, on peut tout de suite constater à quel point une surface glissante modifie la démarche du piéton; son attitude physique s'adapte également lorsqu'il se déplace dans une bonne épaisseur de neige dans laquelle il s'enfonce. Bachelard va dans le même sens dans son œuvre *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* dont le titre évocateur souligne la faculté imaginative de la matière favorisant l'acte créateur : « Pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. » (Bachelard, 1942, p. 14) Il dévoile : « Il faut à la fois une intention formelle, une intention dynamique et une intention matérielle pour comprendre l'objet dans sa force, dans sa résistance, dans sa matière, c'est-à-dire totalement. » (p. 214) De plus, le philosophe ajoute que l'imagination matérielle propose une évolution de l'état de la matière : cela invite le créateur à suivre l'intuition de mouvance à laquelle l'imaginaire incite naturellement. Par exemple, la canne qui rapetisse oblige la vieille à se courber chaque jour davantage ; cette situation s'avère impossible dans la réalité mais prend pourtant valeur de vérité du point de vue artistique.

À partir du moment où le créateur appuie son jeu sur des éléments imaginés précisément, cela facilite grandement son acte créateur<sup>25</sup>. Occupé à générer, à former, puis à gérer physiquement cette matière créatrice, le créateur ne se soucie pas de fabriquer une histoire : elle se crée d'elle-même. Selon le concepteur Chapdelaine, « La CED repose uniquement sur la qualité de la relation directe du créateur avec

---

<sup>25</sup> Dans le cas où le créateur ne profite pas de cet appui de jeu décisif que lui offre la matière créatrice, il s'éloigne de l'essence de son art et se met en situation périlleuse pouvant provoquer une spirale de cause à effet, nuisible à sa création.

l'espace plein, instant par instant, et ce sur les plans respiratoire, vocal, gestuel, corporel et émotionnel. » (Chapdelaine, 2005, p. 180) Cette manipulation de la matière permet un jeu où s'opère une nette transposition de la réalité. Selon Gadamer :

Elle [l'action dramatique] ne tolère plus aucune comparaison avec la réalité, considérée comme la mesure secrète de toute ressemblance dans l'imitation. Elle échappe à toute comparaison de ce genre et ainsi à la question de savoir si tout cela est réel, car elle prête sa voix à une vérité supérieure. (Gadamer, 1996, p. 130)

Toutes les matières réelles (dont les quatre éléments) demeurent des sources d'inspiration pour le créateur : on peut imaginer la relation conflictuelle entre le personnage d'eau et le personnage de feu ou la rencontre entre madame velours et monsieur métal. De plus, le créateur développe toutes sortes de façons « d'entrer » dans les entités grâce à la matière créatrice et, pour ce faire, il n'hésitera pas à se costumer virtuellement : cela lui donne le temps de se transformer graduellement en lui fournissant l'occasion de préciser leur nature. Ainsi, il entre dans une entité comme on enfle un gant, il en sort en ouvrant la fermeture à glissière. Les personnages peuvent couler comme une glace qui fond, s'effriter, exploser... Tout reste possible.

Enfin, l'investissement physique engage l'ensemble du corps : « On est sensible dans la langue, le visage et les doigts. Par les exercices, il faut acquérir cette même sensibilité partout. Dans les jambes, le dos, le cul. Sensible veut dire que l'acteur est à chaque instant en contact avec tout son corps. » (Carasso, Charbagi et Brook, 1992) Ceci donne lieu à un jeu ni psychologique, ni intériorisé. L'expression gestuelle non illustrative catalyse l'observation du réel pour en extraire l'essence sans entrer dans le mime ou la pantomime puisqu'elle ne se fonde pas sur les mécanismes du corps mais se génère par la relation que le créateur entretient avec la matière créatrice dans l'espace et le temps.

## 2.2. Analyse des résistances

La difficulté à réaliser l'abandon du créateur à la libre représentation de sa SDI peut être due à une compréhension insuffisante de la tâche scénique à accomplir : s'abandonner à quoi, dans quelle direction et comment ? Mais créer en toute liberté demeure un défi de taille pour le créateur car l'action incessante des résistances peut s'opposer à son objectif. Nous porterons donc ici notre objet d'étude sur les résistances individuelles rencontrées durant la démarche artistique.

### 2.2.1 Définition de la résistance

Pour le psychanalyste Roland Chemama, spécialiste de la pensée freudienne, la résistance est « Tout ce qui fait obstacle au travail de la cure, tout ce qui entrave l'accès du sujet à sa détermination inconsciente ». Il ajoute que S. Freud « désigne l'effet que produit dans la cure le refoulement lui-même, c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes qui entravent les associations [libres] ou même conduisent le sujet au silence. [...] La résistance est présentée comme un mécanisme de défense parmi d'autres [...] » (2009, p. 503)

Cet avis se rapproche de celui de Claude Le Guen, rédacteur et directeur du *Dictionnaire freudien*, pour qui le patient traité n'est d'ailleurs conscient ni de ses résistances, ni de ses motivations; il ressentira des impressions désagréables alors que ses pensées se bloquent ou se détournent inconsciemment du propos. (2008, p. 1399–1400) Selon Le Guen, « Les résistances [...] correspondent à l'action de la censure. » (p. 1390-1391) Imputable au surmoi, cette instance entretient des « exigences restrictives et rejetantes ». (p. 1392)

Il nous semble qu'il existe un rapprochement entre les résistances du sujet en thérapie psychanalytique et celles vécues par le créateur puisque ce dernier aspire au

surgissement ininterrompu des images et à un jeu de libre association sans que la censure ne brime la fulgurance de sa SDI. Mais afin d'accéder à des images profondes qui dépassent la futilité des clichés, l'auteur Anton Ehrenzweig parle d'une « reddition créatrice » susceptible de se produire chez l'artiste. S'intéressant de près à l'activité inconsciente en tant que source créatrice, Ehrenzweig ajoute : « Cette perte de l'imagerie de surface défensive est évidemment le premier profit d'une telle reddition ». (1974)

Mais la mise au jour de ces résistances peut entraîner de vives réactions émotives dans la thérapie tout comme chez le créateur puisque le sujet ne veut pas reconnaître les fausses motivations qui le conduisent à résister et il tend naturellement à les nier. Dans le cas de notre démarche, nous n'avons pas cherché à vaincre nos résistances comme le fait la thérapie, mais il a été utile de les percevoir. Selon Le Guen (p. 1398), une « compulsion de répétition » amène la résistance à se manifester de façon récurrente. De notre côté, il nous a été possible de constater une baisse graduelle de l'intensité de la réaction émotive produite lors de l'identification d'un faux motif. De même, nous apprenons progressivement à accepter la présence des résistances puisque celles-ci peuvent devenir source de création (voir sect. 2.2.5).

### 2.2.2 Les manifestations des résistances

Nous verrons ici que la présence de résistances s'extériorise sous des dehors inconstants. Celles-ci posent véritablement un embarras à la classification puisqu'une même situation peut faire intervenir plus d'une résistance. Toutefois, en nous attardant individuellement à chacune d'entre elles, nous avons ici tenté de réunir les exemples qui font le mieux ressortir leur essence. Une fois dévoilées et colligées, elles s'imposent mais leur présence mouvante se discerne moins aisément dans l'ensemble du travail. Bien que le créateur puisse être conscient des tensions et des sensations déplaisantes qu'il éprouve au moment où les résistances agissent, il ne



peut les démasquer lui-même pendant le processus créatif ; à ce moment-là, le directeur de recherche, le directeur artistique ou l'œil extérieur s'avèrent d'une grande utilité.

Une résistance décisive que j'ai<sup>26</sup> rencontrée demeure la tendance à l'autocritique inhibant le plein potentiel de mon élan créateur. Voici quelques exemples de cette résistance qui se dévoile principalement par des commentaires verbaux : « Pourquoi m'a-t-on abandonnée ici? », « Maman, j'ai besoin d'aide! », « C'est n'importe quoi. », « Quel est le sens de tout ça? », etc. De nombreux commentaires intérieurs surviennent aussi; plus la création surgit difficilement, plus leur présence tend à s'intensifier. Parfois, je triche en filtrant mes pensées : je ne laisse s'extérioriser que ce qui me paraît le plus intéressant et dissimule mon bavardage interne. L'habitude d'entretenir ces comportements est néfaste car ces tendances s'amplifient en présence du public. Des pensées incidentes comme « Qu'est-ce que je fais là? » et « Où s'en va cette histoire? » trahissent ma préoccupation du développement de la création. D'ailleurs, quand je me sens bien, je ne filtre pas et mes commentaires internes se taisent; ce que je vis intérieurement s'incarne pleinement au plan théâtral.

D'autre part, l'agitation extérieure et le manque d'abandon peuvent se constater lorsque j'évolue rapidement d'une image à l'autre, recours aux clichés, à des trucs recettes et à des images déjà explorées sans entrer en profondeur et avec intensité dans chaque instant. Il m'appartient de trouver les solutions concrètes qui me permettent de contrer l'apparition de la spirale négative voulant se produire.

Malgré les habiletés acquises au cours des répétitions, il se peut qu'en présence du public, j'en arrive à l'impasse : une résistance physique fait que je ne

---

<sup>26</sup> L'utilisation du « je » témoigne de la recherche personnelle de la créatrice et allège la formulation.

« vois » plus rien. De même, le stress des représentations publiques peut engendrer un tremblement nerveux et une réduction du sens de l'équilibre. L'instrument (le corps) n'est alors plus en mesure d'épouser mes élans et me gêne dans mon action.

Le contrôle de la création est une autre résistance présente. Par peur de l'incohérence des images qui surgissent spontanément, j'éprouve une difficulté à m'abandonner et pense irrésistiblement au résultat avant d'agir. Alors, des délais se produisent entre l'impulsion et l'exécution (mise en image). Bien sûr, l'identification claire d'une problématique permet une amorce de solutions. C'est ainsi que deux blocages captés sur bande vidéo m'ont permis, durant le travail, de faire progresser la pratique vers une acceptation plus grande des images générées. Le premier blocage, plus évident, m'a contrainte jusqu'à la stagnation complète de l'action scénique: devant un développement dramatique en apparence incohérent, je ne parvenais plus à poursuivre. Bien que moins apparent, un deuxième blocage survient alors que je résiste à une image étonnante. Afin de camoufler cette image première et de trouver une issue qui me semble préférable, je retarde volontairement le moment où je dévoile ma vision aux spectateurs.

Lors des premières représentations officielles, une tendance à jouer au sol révèle mon refus d'affronter directement l'espace<sup>27</sup>: par ce comportement symptomatique, je me rabats sur un appui de jeu illusoire qui réduit mes possibilités expressives et empêche mon imaginaire de s'incarner pleinement. Ce refus de me lancer franchement dans l'aventure s'était antérieurement exprimé lors du quatrième atelier public<sup>28</sup>: « Non, je ne veux pas y aller dans le Nord ».

---

<sup>27</sup> La difficulté d'affronter l'espace directement se produit en CED comme à la LNI où l'on peut remarquer la tendance des joueurs à utiliser fréquemment la bande comme appui à leur jeu.

<sup>28</sup> Notons que la période d'entraînement a comporté cinq ateliers publics répartis dans le temps et permettant de tester les acquis. Trois représentations officielles ont clôturé la recherche pratique.

Même en dehors des périodes de création en tant que telles, il reste possible de déceler l'activité de cette tendance au contrôle. L'attention méticuleuse apportée à des détails extérieurs comme le fait de placer la salle de répétition avant l'arrivée des spectateurs et d'accorder une attention particulière à la peinture du plancher et des murs de la salle de représentation dévoile mon insécurité profonde. Le désir que tout soit parfait avant que je ne m'autorise à m'abandonner me donne l'illusion d'un pouvoir sur la création à venir. Le désir de bien faire et de respecter le cadre établi permet de discerner le volontarisme.

Le manque d'authenticité peut prendre diverses formes. Par exemple, une attitude récurrente apparaît lorsque je patine pour éluder la question fondamentale : une voix aiguë, faussement théâtrale et une diction à la française tend à se manifester comme un masque servant à camoufler mon malaise. Cette voix fabriquée n'est pas une voix libre au service d'une entité ou d'un personnage ; elle empêche une véritable disponibilité de l'instrument au moment présent. Aussi, mon manque d'authenticité m'amène à refuser le silence ou l'inaction scénique : par crainte que le public me croit en difficulté, je m'oblige à fournir artificiellement la suite de ma création plutôt que d'assumer franchement le silence, sans crainte ni pudeur.

Une autre résistance réside dans le désir de plaire ou de séduire. Par exemple, le temps de préparation accordé à la coiffure avant les trois représentations officielles fait que je résiste à l'essentiel de cette démarche : les désirs de réussir, de briller, de faire ma fine et d'être bonne subsistent mais ce sont tous là de faux motifs à démasquer. Aussi, lors de chacune des séances d'entraînement précédant les présentations publiques ponctuelles, on remarque que les créations s'égarent sur des fausses pistes entraînant l'apparition de thèmes qui concernent les apparences extérieures comme la chirurgie plastique. De plus, dans le but de bien paraître, je me détourne de l'expérimentation en cours pour privilégier la création libre, j'augmente

le recours aux procédés et je parviens plus difficilement au lâcher-prise que je souhaite atteindre.

La plus forte résistance que j'ai rencontrée reste liée au regard du public. Elle se manifeste tout au long du processus de recherche mais s'accroît de façon significative, lors de la période d'entraînement, à l'approche de chacune des présentations publiques. Alors que je redoute la difficulté de fonctionnement de mon processus de création, une appréhension de l'événement public s'enclenche et tend à affecter la qualité des présentations. Ce phénomène d'anticipation tend heureusement à s'estomper graduellement mais subit une recrudescence notable à l'approche des représentations officielles avec le suivi du processus de production (préparation de l'affiche, réunions de production).

Étant peu expérimentée et craintive devant la fragilité de mon processus créateur, les présentations publiques modifient nettement les conditions de l'expérience de création. Pour cette raison, j'avais prévu une exposition graduelle et régulière au public visant à atteindre une concentration maximale. Malheureusement, il n'a pas été possible de réaliser le plan prévu car seules les trois représentations officielles offraient l'affluence requise qui m'aurait permis de réaliser l'expérience souhaitée.

Lors des représentations officielles, j'ai dû faire face à mes pires appréhensions puisque le processus créatif refusait par moments de fonctionner facilement comme dans le calme de l'atelier. J'ai alors compensé en « travaillant » plus fort, j'ai tenté d'utiliser, dans le jeu, les résistances qui m'ont assaillie et j'ai tenté de contrer l'action de la spirale négative. Dans ces conditions, il restait difficile de parvenir à l'abandon et au niveau qualitatif escompté.

Malgré tout, la deuxième présentation officielle<sup>29</sup> a laissé place à des moments de ludisme. Cela compense pour la qualité moindre de la première où l'instrument a été davantage contraint par l'effet du trac et de la troisième, mémorable, entre autres, à cause du départ d'un spectateur au beau milieu de la représentation. Déjà éprouvée par le surgissement ardu de ma création, cet événement inattendu me fait perdre pied. Au moment où le départ du spectateur se produit, une pensée irrépessible m'invite à croire qu'il est dû à la mauvaise qualité de ma représentation. Cette expérience inestimable m'incite à prendre davantage de recul car de tels événements peuvent se produire à nouveau. Il est de mon devoir de ne pas me laisser décontenancer et d'assumer pleinement mon engagement dans une action artistique qui peut déranger le spectateur, libre de rester ou de quitter. Toutefois, un univers a été créé chaque soir de spectacle permettant au public de voyager dans son imaginaire.

Il reste possible d'observer cette baisse qualitative que produisent les résistances à plusieurs niveaux. La gestuelle perd sa liberté et ses nuances en se rigidifiant ou en désinvestissant l'ensemble du corps pour ne plus solliciter que les mains, par exemple. De même, l'utilisation spatiale devient plus partielle : le jeu se déroule alors à l'arrière-scène et sur les côtés. Enfin, tout l'instrument se met au diapason de l'état d'esprit : si l'incertitude prend le dessus, la voix s'affaiblit, le regard perd de son efficacité, l'énergie du malaise est souvent exploitée au détriment de toute la gamme des énergies à représenter comme le désir, l'amour, la jalousie, le bien-être...

Dans ce type de création si risquée, **une spirale négative** produisant un phénomène de cause à effet reste susceptible de se manifester. Je vais ici tenter de décrire son action. Si je me laisse gagner par le doute parce que je ne « vois » pas les

---

<sup>29</sup> Cette représentation de *Kaomose* a eu lieu le 30 septembre 2010. Une précision : bien qu'un titre ait été attribué à cette série de trois représentations, chaque création est unique.

objets virtuels, si je ne prends pas pour appui de jeu ma relation avec la matière créatrice, je cherche alors un état d'esprit à l'intérieur de moi-même qui conduit au jeu psychologique. La transposition ludique moins grande m'incite à utiliser toutes sortes de stratégies pour pallier à mon manquement, allant jusqu'à basculer dans les effets : je touche mon visage, je grimace, j'adopte un jeu plus affecté... La panique s'installe graduellement ; elle produit une surexcitation mentale qui donne lieu à de nombreux commentaires intérieurs me poussant à sautiller d'une image à l'autre. Le refus d'investiguer les images à fond m'oblige à plaquer des images de surface qui ne trouvent pas leur suite naturelle. Je m'impose la pression de fournir rapidement la suite, je ne m'accorde pas de répit. Quelque chose ne va pas de soi, je force plutôt que d'être entraînée.

Une fois enclenchée, l'action de cette spirale est difficilement réversible et nuit inmanquablement à la qualité artistique de la représentation. Mais à l'inverse, l'échauffement de l'instrument qui se produit en cours de création aide le créateur à se détendre comme à délaissier les effets rajoutés à son jeu. Lors des entraînements, je constate d'ailleurs que la deuxième création de la journée demeure toujours plus intéressante que la première.

Finalement, au cours des expérimentations, une progression s'est produite : je me suis accordée la permission d'expérimenter et de me tromper, ma pudeur s'est amenuisée, j'ai laissé les incursions de l'irrationnel se manifester davantage. Je suis parvenue à une transposition théâtrale plus importante qui fait que le spectateur semble percevoir moins directement l'activité des résistances ; il peut alors croire que celles-ci soient contrées. Mais les résistances n'ont pas été vaincues puisque je les ai senties actives selon un degré d'intensité variable pendant l'acte créateur. En somme, j'en arrive à croire qu'il est impensable de ne plus éprouver de résistances. Graduellement, je vaincs des obstacles personnels mais les résistances persistent.

### 2.2.3 Les causes et les incidences des résistances

Les résistances peuvent être occasionnées par toutes sortes de justifications souvent liées à la manifestation d'angoisses telles que le non estime de soi, le doute à propos de ses capacités, la peur, etc. S'il veut progresser dans la démarche, le créateur doit démasquer les faux motifs qui entrent en ligne de compte dans son comportement et prendre conscience de ses résistances. Voyons donc ce qui a causé les résistances.

Bien que le temps accordé pour réaliser cette étape de recherche semblait raisonnable, j'ai senti qu'il me serait impossible d'atteindre mes objectifs<sup>30</sup>; la panique s'est installée devant l'ampleur de la tâche qui m'a paru démesurée. Cela a contribué à maintenir un niveau d'exigence et de stress pouvant retarder ma progression. Une expérimentation visant des objectifs mieux ciblés et plus réduits serait sûrement bénéfique.

Aussi, il convient de considérer le fait que je suis en phase d'apprentissage. Malgré l'énergie vouée aux entraînements, mes découvertes ne sont pas toutes solidement intégrées : la tendance à refermer l'instrument n'est pas renversée, le jeu ne s'alimente pas toujours du rapport à la matière créatrice et les résistances en arrivent à devenir le thème sous-jacent du jeu plutôt que de servir directement le jeu. La démarche fait intervenir beaucoup de notions différentes à manier en même temps.

Bien sûr, le trac a pu provoquer une perte de concentration mais ceci n'explique pas seul l'état « d'égarement » et de surexcitation dans lequel je me suis retrouvée. Voici quelques exemples de pensées qui m'ont hantée au moment des

---

<sup>30</sup> La SDI parvient sporadiquement à se transmuter en œuvre d'art. Le maintien de ce niveau de qualité durant toute la durée de la représentation reste actuellement inatteignable (du moins en contexte de représentation publique) et requiert un approfondissement à long terme de la démarche.

représentations finales : « Je dois descendre ma voix, me brancher sur le centre respiratoire, me concentrer sur l'essentiel (mais qu'est-ce qui est essentiel ?), utiliser mes résistances dans le jeu, ne pas perdre de vue mon objectif principal, me concentrer sur ma tâche, embarquer dans l'aventure sans évitement, m'abandonner à la SDI, aller dans l'émotion et non dans l'émotivité... »

Je pressens que l'action scénique sera éventuellement unifiée dans mon esprit; elle intégrera naturellement les différents aspects qui, à ce stade-ci, me paraissent contradictoires mais qui pourront être complémentaires une fois assimilés. L'approfondissement nécessaire à l'expression d'un langage scénique personnel demeure fragile bien que certains aspects, tel que le langage corporel, semblent mieux maîtrisés.

Une autre cause de résistances est venue du fait que je surestime le public (composé d'amis, de gens de théâtre mais aussi possiblement de journalistes). Je n'étais alors plus du tout désinvolte comme lors des expérimentations sur l'irrationnel, où je me disais: « Prends ce que je donne parce que c'est comme ça. Et puis, au diable ! ».

Selon le psychanalyste français Didier Anzieu, l'étape finale du travail créateur qui consiste à produire l'œuvre au dehors occasionne des résistances. Il s'agirait d'un moment crucial pour l'artiste qui expose son œuvre et en constate la réception auprès du public. (1981) La particularité de la démarche de CED vient du fait que les cinq phases successives analysées par l'auteur sont ici vécues simultanément, ce qui accroît considérablement la charge des résistances potentiellement vécues par le créateur. Devant la crainte d'une mauvaise réception de la part de ce public, je n'ai pas su assumer entièrement la démarche et j'ai parfois régressé. Redoutant le vide et le ridicule, j'ai adopté une attitude volontaire, je me suis préoccupée du sens des images, j'ai forcé pour que mon processus créateur



fonctionne à tout prix. Cette situation de stress causée par la volonté d'obtenir les résultats escomptés a coïncé mon expressivité et a empêché ma véritable disponibilité au moment présent.

D'ailleurs, par moments, je me suis laissée distraire par l'énergie de la salle. J'ai interprété au fur et à mesure les réactions du public. Si le public se mettait à l'aise (craquement de chaises, changement de position...), je me congratulais et me détendais, mes résistances diminuaient. Au contraire, si je percevais une retenue du public (silence absolu comme s'il retenait son souffle) je me sentais scrutée, quelque chose se figeait en moi, et les résistances s'accroissaient. Toutefois, j'aurais pu ressentir ce silence autrement et le considérer comme un moment d'intensité théâtrale. Je suis d'avis que le développement de l'habileté à mener un public pourrait m'amener à prendre davantage confiance en mes moyens et produire un impact positif sur mon aptitude à la détente. Pour y parvenir, peut-être serait-il souhaitable que j'acquiesce ce savoir-faire en dehors de l'exigeante démarche de CED.

De plus, mon désir de gagner ma vie en faisant le métier m'a conduite à mystifier la dernière représentation, m'a rendue plus émotive et a ajouté une pression inutile comme si chaque manifestation publique pouvait accréditer mon projet ou le faire échouer. La volonté de réussite, l'ambition personnelle de carrière et le désir de reconnaissance du public me détournent aussi de mon action essentielle en scène. Il convient de voir comment il reste possible, malgré ces aspirations justifiées, d'évacuer les considérations extérieures pendant la création.

Concernant les éclairages, j'en arrive à croire que des choix offrant plus de latitude, auraient été préférables. Ici, j'ai choisi de délimiter une aire de jeu lumineuse pendant la durée de la présentation mais cette option a fait en sorte d'accroître le côté spectaculaire au détriment de l'aspect exploratoire de la démarche, ce qui m'a incitée à débiter ma prestation au moment où la zone de jeu s'illuminait. À plusieurs

reprises, la difficulté des débuts de création (moment crucial dans ce processus fragile) avait été observée, même sans contrainte de lumières ni présence de public. Avec le recul et malgré l'aspect minimaliste de l'éclairage, il apparaît que le respect d'une procédure comme dans le modèle offert par le théâtre conventionnel reste très ancré dans mon esprit. Trop axée sur l'aspect extérieur de la présentation, j'ai souhaité un bel éclairage et n'ai donc pas assumé, en contexte de représentation, la nature particulière du processus créateur.

En fin de compte, je ne devrais m'occuper de rien d'autre que de mon processus. Afin d'éliminer toute préoccupation technique de mon esprit, l'espace pourrait être entièrement éclairé et ce, durant toute la durée de la représentation. L'échauffement se lierait sans interruption à la création même<sup>31</sup>, évacuant la difficulté des débuts de création. J'utiliserais l'espace à ma guise, sans qu'il soit délimité précisément, selon les impulsions de ma SDI. J'ai résisté à ma propre spatialité car mon élan créatif tend à s'exprimer sur un plus grand espace. Ajoutons aussi que la contrainte de temps quant à la durée permise pour les représentations a pu ajouter une pression supplémentaire.

Afin de m'assurer de résultats publics concluants dans le cadre de ce projet de maîtrise, j'ai sollicité trop facilement le concepteur pour répondre à mes questionnements et calmer mon anxiété face à la démarche. Je suis restée à la remorque de ce que le concepteur pressentait mais j'aurais dû m'affranchir de cette dynamique, quitte à trahir sa volonté. Il reste certain qu'une expérimentation libre et sans échéance s'avérerait positive : ayant tous les outils en main, je pourrais disposer du temps qui m'est nécessaire pour patauger dans ma boue créative et découvrir moi-même des réponses à mes questionnements. Il semble donc que toute intervention

---

<sup>31</sup> Cette proposition judicieuse a été faite suite au premier atelier public par la directrice de recherche (janvier 2010).

extérieure en fin de processus devienne extrêmement risquée dans l'interprétation que je puisse en faire. Justement, l'utilisation de la vidéo<sup>32</sup> favoriserait une plus grande autonomie. Me servant en quelque sorte de repère objectif, cet outil permettrait d'établir un lien entre ce que je ressens de l'intérieur et ce qui est exprimé afin de réduire l'aveuglement ressenti lorsque je recours à un œil extérieur. La vidéo me permettrait de porter mon propre regard sur la création et de déterminer moi-même les expérimentations à prioriser.

Enfin, je tiens à rappeler la chance que j'ai eue de mener l'expérimentation dans des conditions privilégiées où les gens impliqués ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour assurer la réussite du projet. Dans le cadre de cette maîtrise, j'ai évidemment tenté de prendre les décisions les plus appropriées pour le bien de la démarche. Bien que je souhaite réaliser des ajustements en vue d'un prochain segment d'expérimentation, rien n'assure jamais la création véritable.

#### 2.2.4 Les résistances comme censure

J'ai déjà mentionné que les résistances sont toujours présentes. Suivant les circonstances, celles-ci interviennent dans la création selon une échelle d'intensité allant de la plus faible à la plus forte.

Durant la dernière phase d'entraînement, j'ai senti que les résistances se manifestaient plus subtilement. Cette période favorisant le calme m'a permis de m'abandonner à l'irrationnel, de créer sans me soucier des résultats obtenus. Je me suis accordée le temps et la liberté nécessaire, la création a accédé à plus de

---

<sup>32</sup> Il convient toutefois de mentionner les limites et les pièges de la vidéo comme outil de travail. En début d'apprentissage de la CED, l'usage de la vidéo doit être évité car il peut certainement décourager le créateur. Effectivement, la vidéo a pour effet d'aplatir, d'écraser l'image et de ne pas rendre justice à l'événement capté. Le créateur doit faire confiance que l'événement réel est toujours plus riche que sa captation vidéo.

profondeur. Une osmose corps/esprit s'est produite alors que l'instrument se laissait guider par les impulsions de l'imaginaire sans médiation : le souffle, la voix, les personnages, le symbolisme et les actions dramatiques supportés par la SDI s'avéraient soudainement efficaces.

Tel que vu dans la partie précédente (sect. 2.2.3), les moments qui m'ont occasionné le plus de résistances restent certainement les représentations officielles. J'y vois là la preuve que les résistances n'avaient pas été totalement vaincues. Voici quelques-unes des sensations déclenchées à ce moment-là : le malaise, l'angoisse, la sensation d'être à côté, de ne pas faire la bonne action, de ne pas être à la bonne place au bon moment, d'éviter la question essentielle... Y aurait-il eu présence de la censure?

En cours de processus, j'ai assurément affronté la censure. On peut constater l'action de cette résistance dès que la création se bloque par le refus de certaines images apparaissant comme illogiques. Quand, durant l'entraînement, j'ai pris conscience de cette attitude de refus, l'action de la censure s'est atténuée : j'ai constaté que je n'étais pas menacée de perdre l'esprit, j'ai pris confiance que les images (que j'en saisisse ou non la filiation) sont toutes symboliquement liées et que d'accepter ces images prodigieuses sont des cadeaux de l'inconscient à mettre en scène. L'acceptation de ces images contribue à me calmer alors que le refus me trouble.

J'ai déjà parlé d'un filtre intérieur qui agit. En s'interposant entre l'image mentale et son incarnation scénique, ce filtre m'amène à juger la création, favorise l'apparition de délais entre l'impulsion et son expression, entretient une attitude de retenue nuisible sinon une certaine forme de censure. En ce sens, il m'apparaît qu'il faille éliminer cette béquille pour incarner honnêtement toute l'activité psychique de l'esprit (quitte à ce que cela produise une dilution durant un certain temps jusqu'à ce

que la composition scénique s'épure d'elle-même). Toute forme de censure, amplifiée par le stress, peut saboter l'action du créateur lors des moments décisifs. La solution au blocage consiste à fuir la logique, à employer des exercices créatifs tel que le langage automatique pour se décroincer du plausible et du vraisemblable.

Au cours du processus, j'ai acquis progressivement des habiletés scéniques en passant par des périodes de chaos, d'organisation corps/psychisme, de creux et de révélations. Techniquement, je suis parvenue à incarner de près l'action scénique proposée par la SDI en réalisant, avec une facilité accrue, les transitions<sup>33</sup> qu'elle induit. De plus en plus d'aisance se remarque dans l'exploitation théâtrale des impulsions: l'expression corporelle parvient à un véritable langage, le visage se transforme complètement. Même les exercices d'échauffements deviennent théâtralement intéressants.

Sur un plan plus théorique, l'action de la censure, selon Freud, voile au rêveur nocturne le désir inconscient qui l'habite. Ainsi, par son action, la censure défigure le rêve (par déplacement et condensation) et le rend énigmatique. Pourquoi l'être humain est-il inconscient de ses propres désirs ? Parce que ces désirs s'avèrent inavouables et de l'ordre des pulsions : « ...le rêve accomplit le désir que la réalité, la société, la loi interdisent. » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, 1997, p.744) La censure explique aussi l'oubli du rêve au réveil : « Pendant le jour, la censure provenant de la résistance interdit les pensées du rêve au conscient. » (Chemama, 2009, p. 506)

Avec la pratique, l'acceptation de soi se réalise très graduellement mais assumer pleinement cette démarche demeure une autre affaire. Le concepteur souligne justement que le créateur doit être d'une nature un peu exhibitionniste afin d'endosser totalement la corporéité de ce processus créateur basé sur le

---

<sup>33</sup> Ces transitions peuvent être des changements de personnages, de lieux, d'époques, etc...

fonctionnement de l'inconscient. (Michel Chapdelaine, communication personnelle, 4 mars 2011) Lors d'une entrevue réalisée le 18 août 2009 avec la créatrice Pol Pelletier, celle-ci me confie ce qu'elle recommande à ses élèves : « Arrêtez d'empêcher. Vous empêchez le sens de passer à travers vous. » L'amélioration constatée dès la mi-parcours est justement liée aux risques auxquels je me suis exposée et qui me permettent en même temps de gagner du métier. J'ajoute ici l'avis de Mme Beaulne, directrice de recherche :

« Pour acquérir cette liberté-là il faut aller dans ses références, partir de ses acquis où l'on sent que la créativité et l'imaginaire se mettent en marche. Actuellement, tu as compris que ta folie et ton ludisme sont une porte d'entrée pour aller dans quelque chose de plus profond. J'ai l'impression qu'une autre porte d'entrée pour toi c'est le corps. » (Communication personnelle, 10 novembre 2010)

Jusqu'à maintenant dans mon parcours, il apparaît que les résistances font en sorte que la transmutation en œuvre d'art ne se produit que de façon sporadique et qu'elles réduisent le potentiel naturel de la SDI à instaurer une dramaturgie. Mais une inaptitude à exploiter les éléments dramatiques explique aussi cette difficulté particulière. Submergée par des considérations de tous ordres durant l'apprentissage, j'ai accordé moins d'importance à la dramaturgie et je ne suis pas parvenue à proposer une vision artistique personnelle: ces manques transparaissent sur scène. D'ailleurs, le thème du temps qui mène facilement au développement d'une dramaturgie (sensation de la fin qui approche, nécessité d'aller à l'essentiel, course sans fin vers la survie de base) a été peu utilisé au cours de nos expérimentations contrairement au thème de l'espace. La forme a été privilégiée au détriment du fond.

Dans le cadre de cette recherche, il a été possible d'en apprendre plus sur le fonctionnement de la SDI : avoir tenté de m'abandonner le plus possible à son action pour permettre sa représentation m'a permis de constater que cette structure semble chercher à se raccrocher à des thèmes. Ici, le thème des résistances, malgré mon

intention ferme de fuir les thèmes préalablement établis, a manifestement orienté les soirs de représentations. De plus, comme il s'agit d'un thème porteur d'une connotation négative qui mène à l'auto-regard, il peut avoir contribué à accentuer les résistances perturbant l'acte créateur même si plusieurs facteurs expliquent la difficulté d'exercer la CED devant public. Ainsi, j'en arrive à croire que le fait de se préoccuper des résistances agissantes peut entraîner une accentuation de leur présence.

### 2.2.5 Les résistances comme élément de création

Il a déjà été dit que la SDI parvient toujours à sa représentation mais qu'elle ne se représente pas toujours selon son plein potentiel. De faibles résistances permettraient une meilleure qualité de représentation de la SDI alors que les résistances de forte intensité en entraîneraient la détérioration. Cependant, grâce au développement de la capacité du créateur à se servir des résistances dans le jeu dramatique, il reste possible de croire que malgré leur présence, la qualité de représentation puisse être maintenue. Ainsi, l'obtention d'un résultat scénique positif ne signifierait pas que le créateur ait éliminé ou qu'il ait rencontré moins de résistances mais qu'il a su les canaliser, les mettre à profit : le créateur doit transmuter les résistances en moments de création.

Par exemple, si le créateur ne voit plus rien, il peut jouer un personnage aveugle. La résistance n'est alors plus un obstacle car il s'en sert pour créer. La capacité d'imaginer précisément et d'exploiter dans le jeu ce qui arrive lui procure un appui non négligeable : quand surviennent des moments d'imprécision, il convient de prendre le temps de vivre chaque objet, d'observer et de s'accrocher aux moindres détails. S'il fait noir, pourquoi ne pas allumer une lumière pour y voir plus clair ? De la même façon, le stress peut engendrer un tremblement nerveux qui, à première vue,

limite l'expressivité du créateur. Utilisé, ce tremblement peut donner lieu à un personnage atteint de la maladie de Parkinson...

Parfois, la façon d'exploiter dramatiquement une résistance ne s'impose pas au premier abord. Par exemple, comment exploiter, au plan théâtral, la peur du vide ? Évidemment, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse en création mais il conviendrait d'exploiter cette résistance en la mettant en scène, en la spatialisant. Imaginons un trou noir qui avale la matière et que le créateur tente d'y échapper physiquement. À ce moment-là, la résistance sert la création : l'action du créateur le libère de sa résistance et produit par surcroît le scénario. Aussi, la tendance aux commentaires intérieurs autocritiques peut être contrée si ces « voix » deviennent des personnages s'opposant à l'action du héros. Le créateur peut tenter d'amadouer ces voix par un chant ou une prière; il peut encore exploiter scéniquement ce bavardage incessant comme une trame sonore, comme des cancans... Je ne donne pas ici de recette; je tente simplement d'exemplifier mon propos en présentant quelques types de solutions possibles pouvant inciter le créateur à se servir de ses résistances.

Les résistances sont incarnées, mises en espace, comme autant d'obstacles que le héros défie dans son combat; ces obstacles, il doit les affronter jusqu'au bout, sans renoncement ni évitement. La création vient de l'inventivité avec laquelle le créateur se sort des difficultés. Pour servir le jeu dramatique, celui-ci accepte les épreuves et chevauche ses résistances. Les résistances qui ont été nommées peuvent conduire à incarner plusieurs travers humains mais encore faut-il que le créateur accepte de se prêter à ce jeu qui le dévoile dans ses propres travers. Les résistances sont inhérentes à l'être humain. Une façon positive de contourner l'activité des résistances est de s'en servir pour créer.



## CONCLUSION

Cette recherche sur la représentation de la structure dramatique inhérente interroge les mécanismes internes de la création dans la démarche de création en direct et se penche sur les résistances du créateur qui peuvent entraver le plein potentiel de représentation de cette structure. Notre but consistait à obtenir des résultats scéniques probants en présence d'un public par la transmutation de sa structure dramatique inhérente en œuvre d'art théâtrale. Cette recherche fait part de la préoccupation d'une artiste à repousser ses limites personnelles et du questionnement constant qui l'anime pour participer à l'avancement de cette démarche.

Ainsi, nous avons clarifié les fondements de la création en direct, traité de la structure dramatique inhérente, abordé la notion de création et précisé la tâche du créateur. Inspirés par les témoignages de créateurs, d'experts en improvisation et de spécialistes en théâtre, nous avons tenté de déterminer dans quelle mesure les résistances peuvent nuire à la création ou la servir et avons recherché l'état d'esprit permettant au praticien d'utiliser ses résistances dans le jeu théâtral. En découvrant les faux motifs qui se cachent sous les résistances, nous avons souhaité mener une démarche en profondeur qui favorise une conscience accrue du créateur conduisant à la découverte d'un langage artistique personnel.

Effectivement, la structure dramatique inhérente semble présenter une difficulté de fonctionnement lors des présentations publiques qui exposent la fragilité du processus créateur : la concentration s'avère plus ardue, le créateur perd ses appuis dans l'espace de jeu ce qui l'incite parfois à verser dans d'autres formes existantes.

La recherche théorique s'est effectuée sur deux axes principaux. Le premier axe, partant de la structure dramatique inhérente, a entraîné des lectures diversifiées sur le rêve, les mythes, la création, la représentation théâtrale et le jeu, les arts de l'improvisation (free-jazz, automatistes, calligraphie chinoise traditionnelle...). Le second axe interrogeait le phénomène des résistances. Ces lectures ont su éclairer l'expérimentation pratique où des hypothèses de travail ont été testées selon notre intuition, mais suivies avec rigueur, et dont les résultats ont été consignés. Nous avons suivi un calendrier des expérimentations pratiques nous permettant une intégration progressive des exigences. Il a donc été possible d'observer nos comportements et la qualité artistique de notre structure dramatique inhérente dans différentes conditions de répétitions et de représentations.

Quant à la démarche adoptée, nous avons prévu un calendrier d'entraînement s'adaptant à nos besoins à partir de divers exercices existants ou inventés sur mesure favorisant l'intégration des notions de base en création en direct et l'identification des résistances présentes. Nous avons procédé aux expérimentations selon une démarche d'essais et erreurs de façon à cerner les causes et circonstances des difficultés de création, chacune des problématiques faisant l'objet d'un suivi rigoureux. Les erreurs nous faisant beaucoup progresser, nous avons expérimenté des moyens pour utiliser les résistances comme moteur de création. En dernière partie du parcours, nous avons cru nous être positionnés au plan artistique en optant pour la voie de l'irrationnel afin de transmuter la structure dramatique inhérente en œuvre d'art (cette voie digne d'intérêt détermine seulement le moyen et non pas l'objectif artistique en tant que tel).

Si, en atelier, les résultats obtenus ont parfois démontré un progrès étonnant dans notre capacité à nous abandonner à la structure dramatique inhérente, les représentations publiques, malgré l'entraînement, n'ont pas permis à la structure dramatique inhérente de se représenter selon son plein potentiel, révélant à certains moments une dramaturgie plus ou moins singulière. La variabilité de notre qualité d'abandon à la structure dramatique inhérente, la fragilité des habiletés fraîchement acquises, la hauteur des objectifs de recherche fixés pour le temps accordé et la faible exposition au public, tous ces facteurs concourent à l'obtention d'un résultat encore mouvant pour nous.

La recherche nous incite à conclure qu'il est impossible d'éliminer les résistances et que, utilisées dans le jeu théâtral, elles peuvent constituer une source de création digne d'intérêt. Si la structure dramatique inhérente parvient toujours à sa représentation, elle ne se représenterait pourtant selon son plein potentiel que lorsque le praticien s'y abandonne sans se laisser freiner par les résistances qui opèrent. Le créateur doit apprendre à en exploiter les différents éléments au plan dramatique.

Nous en arrivons à croire que la pratique de la création en direct, partant d'une l'application pure des principes de bases, ne s'adresse qu'aux experts de l'improvisation animés par une visée artistique. La création en direct demeurera peut-être une utopie : son avenir reste incertain puisqu'elle requiert des praticiens un savoir-faire hors du commun. Toutefois, un travail d'écriture dramatique pourrait s'avérer utile au créateur : développer une aisance à exploiter en profondeur des thèmes récurrents pourrait éventuellement se réverbérer spontanément dans la structure dramatique inhérente. Finalement, ayant exploré l'univers des résistances inconscientes, nous recommanderions une approche positive, axée sur la puissance vive de la création.

ANNEXE (DVD D'ACCOMPAGNEMENT)

CRÉATION EN DIRECT LORS D'UNE PRÉSENTATION PUBLIQUE,

3 MAI 2010

Captation vidéo : Guillaume Lajoie

CRÉATION EN DIRECT LORS D'UN ENTRAÎNEMENT, 18 AOÛT 2010

Captation vidéo : Guillaume Lajoie

*KAOSMOSE*, CRÉATION EN DIRECT, 30 SEPTEMBRE 2010

Captation vidéo : Steve Giasson

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. France: Gallimard, 377 p.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Coll. «Idées». Saint-Amand: Gallimard, 246 p.
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 265 p.
- \_\_\_\_\_. 1960. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France, 183 p.
- \_\_\_\_\_. 1965. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 184 p.
- \_\_\_\_\_. 1965. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: J. Corti, 306 p.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. France: Pocket, 476 p.
- Bonnet, Marguerite. 1975. *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*. Paris : J. Corti, 460 p.
- Brassaï (Gyula Halász). 1964. *Conversations avec Picasso 53 photographies de l'auteur*. Paris: Gallimard, 334 p.
- Breton, André. 1963. *Manifestes du surréalisme*. Coll. «Collections: Idées». Paris: Gallimard, 188 p.
- Brook, Peter. 2004. *Points de suspension*. Paris: Seuil, 340 p.
- Clair, Jean. 2005. *La responsabilité de l'artiste: Les avant-gardes entre terreur et raison*. Paris: Gallimard, 140 p.

- Diel, Paul. 1952. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*: Éditions Payot & Rivages, 305 p.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Psychologie de la motivation: Théorie et application thérapeutique*. Paris: Payot, 326 p.
- Ehrenzweig, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris: Gallimard, 368 p.
- Eliade, Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 279 p.
- Freud, Anna. 1978. *Le moi et les mécanismes de défense*. Paris: Presses universitaires de France, 166 p.
- Freud, Sigmund. 1988. *Sur le rêve*. Paris: Gallimard, 146 p.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil, 533 p.
- Harrel-Courtès, Christian. 1995. *L'instant pur: Propos sur l'art et la création*. Paris: L'Harmattan, 219 p.
- Jung, Carl Gustav. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris: R. Laffond, 320 p.
- Litweiler, John. 1990. *The freedom principle : jazz after 1958* New York: Da Capo Press, 324 p.
- Passeron, René. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 251 p.
- Parent, Stéphanie. 2001. « L'écriture automatique des Champs magnétiques d'André Breton et de Philippe Soupault une étude génétique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 116 f.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1985. *Jouer, représenter*. Paris: Cedic, 152 p.
- Scheyder, Patrick. 2006. *Improvisation musicale*. Paris: L'Harmattan, 147 p.
- Souriau, Étienne. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion, 282 p.
- Sportis, Yves. 1990. *Free jazz*. Paris: L'Instant, 121 p.

Taylor, Charles. 2005. *Le malaise de la modernité*. Paris: Les éditions du cerfs, 126 p.

Vendeville, Stéphanette. 2006. *Au maître nu – Albert Vander*. France: La philosophie en commun, 200 p.

Verdier, Fabienne. 2003. *Passagère du silence*. Paris: Michel Albin, 292 p.

Winnicott, Donald Woods. 1975. *Jeu et réalité: l'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 218 p.

### Webographie

« Antonin Artaud ». 2011. In Wikipédia. En ligne. <[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Antonin\\_Artaud&oldid=62518704](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Antonin_Artaud&oldid=62518704)>. Consulté le 4 mars 2011.

Chapdelaine, Michel. 2003. « Création en direct : C'est quoi? » In Création en direct. En ligne. <<http://www.creationendirect.com/>>, consulté le 27 juillet 2009.

\_\_\_\_\_. 2005. « La création en direct : une expérience hors norme ». Les Cahiers de théâtre JEU #111, Dossier PRATIQUE, p. 179 à 183. In Création en direct: commentaires. En ligne. <<http://www.creationendirect.com/>>. Consulté le 27 juillet 2009.

Vaïs, Michel. 2002. « La création en direct ». Les Cahiers de théâtre JEU # 103, Dossier OSER, p. 123 à 126. In Création en direct: commentaires. En ligne. <<http://www.creationendirect.com/>>. Consulté le 18 avril 2008.

Viaud, Marcel. 2008. « Le Living theatre ». In La Presse Anarchiste : anarchisme et non violence no 17 (mars-mai 1969). En ligne. <<http://www.la-presse-anachiste.net/spip.php?article1284>>. Consulté le 12 avril 2011.

### Ouvrages de référence

Chazaud, Jacques. 1988. Rêve, Résistance. *Petit vocabulaire raisonné de la psychanalyse*. Toulouse : Privat, 130 p.

Chemama, Roland; Vandermersch, Bernard. 2009. Rêve. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 602 p.

Corvin, Michel. 1998. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. France : Larousse-Bordas, 1894 p.

*Dictionnaire de la psychanalyse*. 1997. Rêve. Paris : Albin Michel. Encyclopaedia Universalis, 918 p.

Laplanche, Jean, J.-B. Pontalis. 2002. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 523 p.

Le Guen, Claude, Dominique Bourdin, Pierre Chauvel. 2008. Rêve. *Dictionnaire Freudien*. Paris : Presses universitaires de France, 1719 p.

Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 447 p.

### **Documents audiovisuels**

Carasso, Jean-Gabriel (réal.), Mohamed Charbagi (réal.) et Peter Brook. 1992. *Peter Brook : Autour de l'espace vide*. Film. Paris : Association nationale de recherche et d'action théâtrale; S.I. : Conseil international du cinéma et de la télévision. Vidéocassette VHS, 60 min.

Clouzot, Henri-Georges (réal.). 1982. *Le mystère Picasso*. Film. Paris : MK2 Productions. Vidéocassette VHS, 78 min.

Girard, Simon (réal.), Jacques Véronneau, Philippe Falardeau, Anne-Marie Ninacs, Gilbert David et Biz. 2001. « L'artiste et l'engagement » In *Chasseurs d'idées*. Émission télévisée. Montréal : Télé-Québec. Vidéocassette VHS , 52 min.

Hamilton, Julyen. 1994. *Dance improvisation*. Vidéo. Exeter : Angleterre Arts Documentation Unit. Vidéocassette VHS, 58 min.